

Inverno de 2021 | ano 17 | N. 24
Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo



farol

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 24 – Vitória : Centro de Artes/UFES, inverno 2021.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Verão 2020/2021- número 24, ano 17
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Editores

Aparecido José Cirillo
Ângela Grandó

Editoras de Seção

Aissa Afonso Guimarães
Renata Gomes Cardoso

Capa e Editoração

Rodrigo Hipólito

Imagem da capa

Charlene Bicalho. Onde você ancora seus silêncios #2.
Fotografia: Luara Monteiro.

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I – Vitória, ES
CEP 29.075-910
lab.artes.ufes@gmail.com

Reitor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-Reitor

Roney Pignaton da Silva

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Aparecido José Cirillo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grandó (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

- 7 Apresentação
- 10 ENSAIO
Bas Jan Ader's Ludic Conceptualism: Performing a transnational identity
Janna Schoenberger
- SEÇÃO TEMÁTICA
- 24 Arte Contemporânea e expressões artístico-culturais nas relações étnico-raciais
Aissa Afonso Guimarães
Renata Gomes Cardoso
- 27 A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra
Kleber Amancio
- 39 A Lança e o Arco, ou Por um devir-quilombista da arte
Jorge Vasconcellos
- 45 Voltar à encruzilhada: a poética do retorno de Geovanni Lima
Maíra Freitas de Souza
Geovanni Lima
- 57 Não caminho sozinho: percurso para recordar e ressignificar na obra de Paulo Nazareth
Camila Calolinda da Silva
Alex Fabiano Alonso
Eluiza Bortolotto Ghizzi
- 69 Impulso Historiográfico na prática artística de Rosana Paulino: o caso da exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos (2017)
Lucas Ferreira de Vasconcellos
Rita Lages Rodrigues
- 80 Sobre políticas do corpo negro feminino e territorialidades jongueiras no enfrentamento ao racismo
Patrícia Rufino
- 94 Quilombo, território e patrimônio cultural: a visão de duas lideranças
Oswaldo Martins de Oliveira
Paula Aristeu Alves

108 Viva São Benedito! Resistência e experiência na Banda de Congo Amores da Lua da cidade de Vitória, ES
Elisa Ramalho Ortigão

122 Benjamin de Oliveira: Palhaço Negro no Salão do Branco
Zeca Ligiéro

139 Uma escuta das migrações, músicos haitianos e performances em deslocamento
Daniel Stringini

ARTIGOS

152 Curadoria e Tecnologia, História e Arte: pensando a mediação
Ana Gláucia Oliveira Motta

160 Computador-atelier como agenciamento maquínico: análise sobre o processo de criação da artista multimídia Liana Timm
Andresa Thomazoni
Tania Mara Galli Fonseca
Margarete Axt

174 Navegante: os caminhos para a experiência estética na arte/educação
Rafaela Pupin de Oliveira
Eliane Patricia Grandini Serrano

183 O expressionismo e a poética do lixo
Olga Kempinska

192 Sujeito criador através da auto-análise da própria produção artística. uma abordagem transversal desde as artes visuais, a psicologia analítica e a arteterapia
Fernando Alvarez

TRADUÇÃO

205 O Conceitualismo Lúdico de Bas Jan Ader: Performando a Identidade Transicional
Janna Schoenberger
Tradução de **Angela Grando, Léa Araújo**

218 **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Apresentação

Colocar a questão da pertinência da “Arte Contemporânea e expressões artístico-culturais nas relações étnico-raciais”, eixo do dossiê temático desta edição, nos faz interpelar as adversidades que atuaram e atuam no contexto da produção, circulação e recepção de períodos de significativa mudança de paradigmas na arte. Sabemos que o primeiro teórico ocidental a analisar a arte africana no plano formal e com um olhar livre de todo etnocentrismo foi Carl Einstein (1885-1940).¹ Sua abordagem, audaciosa e inovadora, contribuiu para transformar profundamente, com poder de transgressão, a problemática da gênese da arte moderna. Apontando, através de textos balizares sobre a “arte negra”,² para uma outra inscrição do estético, Carl Einstein traça uma identificação de práticas culturais, uma espécie de reconquista da linguagem e de uma nova percepção da realidade tal como a descobre simultaneamente nos cubistas.

Nessa perspectiva, o que “novas” ideias viriam realmente continuar, muito mais do que a qualquer outra tradição europeia, era justamente aquele processo emancipatório, que fora iniciado (no plano teórico), décadas antes, por Carl Einstein, e lançar a partir dessa vontade de forma (*Kunstwollen*) outros caminhos de exploração plástica. Nessa confluência, operando diretamente na abordagem das produções artísticas numa perspectiva decolonial, com olhos em vivências estéticas de outros povos fora do continente europeu, a exposição *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the tribal and Modern Art* (MoMA), nos anos de 1984/85, evidenciou não apenas o frescor estético de povos da Oceania e de partes da África, mas mostrou como elas demarcaram com seus traços culturais a produção artística ocidental a partir das vanguardas históricas do século XX.

Adversidades em seus multifacetados significados são inerentes à humanidade, reiteradamente solicitada a se reinventar e a reagir defronte ao imprevisível, respondendo pela aplicação de novas estruturas, criando proposições abertas ao exercício imaginativo da arte. Em nosso país, cuja “brasilidade” se alimentou de duas correntes constitutivas da arte, a modernidade e o primitivismo, isto se cumpriu quando uma visão crítica na identificação de práticas culturais se sobrepõe à “alienação” dos discursos (totalizadores) sobre a “realidade brasileira”. Como assinalou Hélio Oiticica no *Esquema geral da nova objetividade* (1967) – Da Adversidade Vivemos! Escrito em um período politicamente

1 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.

2 “arte negra”, em acordo com a terminologia da época. Cf. EINSTEIN, Carl. *La Sculpture Nègre*. Paris: L’Harmattan, 1998.

tenso, e com abordagem e tomada de posição em relação à problemas políticos, sociais e éticos, há neste texto determinantes questões do cenário artístico naquele período e dos desafios a serem enfrentados. E da adversidade seguimos vivendo. E dúvidas permanecem. E criam uma fresta no sistema e nos levam a questionar a visão de mundo a qual estamos subordinados, integrando assim uma extensa e fértil cadeia de ações a qual chamamos Arte.

Nossos agradecimentos a todas e todos que empenharam seus esforços para a realização desta edição, em especial as organizadoras do dossiê temático, e muito especialmente à Janna Schoenberger pelo ensaio cedido para ilustrar este número da Revista Farol.

Editores
Inverno 2021

ENSAIO

BAS JAN ADER'S LUDIC CONCEPTUALISM: PERFORMING A TRANSNATIONAL IDENTITY

Janna Schoenberger
University of Amsterdam

Profa. Dra. Janna Schoenberger atua como professora da University of Amsterdam. Concluiu seu PhD no Graduate Center, na City University of New York com a tese Ludic Conceptualism: Art and Play na Holanda de 1959 a 1975.” Recentemente, Dra. Schoenberger concluiu bolsas no Rijksmuseum e na Biblioteca Beinecke da Universidade de Yale. Seu livro, *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld’s Scrapbook and the Dutch Counterculture*, foi publicado pelo Rijksmuseum em 2020. Este artigo foi publicado originalmente pela John Benjamins Publishing Company no ano de 2015.

Abstract: Following Huizinga’s ideas in his *Homo Ludens* (1938), I propose the term Ludic Conceptualism to describe the art that flourished in the Netherlands from 1959 to 1975. Unlike the more severe strands of conceptualism developed in New York and the United Kingdom, play was central to its Dutch incarnation. In this chapter I will show how Dutch conceptual artist Bas Jan Ader’s fixation on his identity, as staged through satirical jokes based on national stereotypes, is key in understanding his art. While a great deal of the humor is obvious in Ader’s work, there has been no serious inquiry into his comedic practice. I will position Ader within the framework of post-war humorous conceptual art prevalent both in the Netherlands and California, locales in which Ader had lived and studied. Using theories of humor and identity I will demonstrate how Ader’s jokes are closely tied to social contexts on both sides of the Atlantic, environments relevant to the artist’s development in the course of his short career. A close examination of Ader’s work will reveal that the artist’s blurred identity as seen in his use of humor is, in fact, a central feature of his art.



Figura 1 Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous Bas Jan Ader in his boat, 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS) -New York, Courtesy Meliksetian| Briggs – Los Angeles and Metro Pictures – New York

In 1960, Dutch teenager Bas Jan Ader (1942–1975) came to Bethesda, Maryland, for a high-school exchange program; by the end of the year, he had landed a solo exhibition at Galerie Realité in Washington, D.C., where, it is rumoured, Jacqueline Kennedy purchased one of his drawings (Timmerman 1993: 74; Beenker 2006: 14).

His precocious artistic success was cele-

brated in a number of Dutch newspapers. For example, The Hague’s liberal *Het Vaderland* (The Homeland) praised Ader’s accomplishment and noted that the one-man show was, “special recognition which many artists never receive” (“Nederlander exposeert in Washington” 1961).¹ One holdout, however, was Bob Nahuizen’s article in the Dutch national newspaper *Het Vrije Volk* [The Free Nation], which focused not on his work but on his unusual speech patterns. Ader, Nahui-

¹ The article title (translated as “Dutch man exhibits in Washington,”) points to national pride, as if Ader were representing the Netherlands.

zen observed, used too many English words and spoke his Gronings dialect with an American accent. The reporter concluded that the artist's time in the United States had caused him to become arrogant, a claim connected to Ader's alleged difficulty speaking Dutch. Ader was quoted as saying (perhaps at the encouragement of the interviewer): "I'm not a Groninger nor Dutch, but I'm also not an American. I don't want to be anything than Bas Jan – myself" (Nahuizen 1961).

Who was Bas Jan Ader? His blurred identity, reflected in his use of humour, is, in fact, a central feature of his work. Specifically, in this chapter, I will show how understanding Ader's fixation on his cross-cultural identity, as staged through satires of national stereotypes and tropes, is vital to understanding his art.

There has to date been no serious inquiry into the comedic aspect of Ader's practice. Writing on Ader has instead focused on the tragic, specifically the execution of his father during World War II and Bas Jan's mysterious death at sea in 1975. Ader has been placed in a tradition of melancholic Romanticism, in company with figures such as Caspar David Friedrich (Verwoert 2006; Sefermann et al. 2008). I argue, instead, that Ader should be positioned within the framework of post-war humorous conceptual art that was prevalent both in the Netherlands and California, places where he lived and studied. I will explore how the use of humour developed on the West Coast from its position at the periphery of the art world and why the Netherlands was particularly receptive to ludic art. Using theories of humor and identity, I will show how Ader's jokes are closely tied to social contexts on both sides of the Atlantic, environments relevant to the artist's development over the course of his short career.

In one of his most renowned books, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*,

first published in 1938, Dutch cultural historian Johan Huizinga argued that play is the formative element of culture and is present in nearly all cultural expressions (1971).² A linguist at heart, Huizinga found that the best word to describe childlike, inquisitive, and inherently moral play was the Latin *ludus*, hence the title of his book.³ Following Huizinga, I use the term "ludic" to describe the trend of playful art that was popular in both the Netherlands and the West Coast of the United States in the 1960's and early 1970's. Unlike the more severe, bureaucratic, and tautological strands of conceptualism that developed in New York (such as that of Joseph Kosuth), humour is central in the Netherlands and California. I propose *ludic conceptualism* as the most appropriate term to describe the art made by Bas Jan Ader and others in this vein.

Humour pervaded art created and exhibited at Dutch institutions in the sixties. An affection for playfulness connects a variety of designs, photographs, films and performances. For example, Constant Nieuwenhuis's New Babylon, a plan for a utopian city as a never-ending playground, was first exhibited in Amsterdam in 1959. In this proposed city, citizens would not be obliged to work but instead could live as creative beings; that is, their existence and meaning could be found in their anti-rational, anti-func-

2 The widely available English translation is a synthesis of Huizinga's 1944 German and English translations. In the 'Foreword' Huizinga clarifies that the subtitle should read "The Play Element of Culture", but the unidentified translator explained that "The Play Element *in* Culture" was "more euphonious".

3 For the most recent study on Huizinga and his work, see Willem Otterspeer, *Reading Huizinga*, trans. Beverley Jackson (Amsterdam University Press, 2011). The title *Homo Ludens*, man the player, is a direct response to Marxism the importance of *homo farber*, man the maker, Huizinga argued that the weight given to economic forces in the course of the world by Marxists was a "shameful misconception." Huizinga, *Homo Ludens*, 192.

tional contributions to society. Two years later, Wim T. Schippers staged a performance of emptying a bottle of soda into the sea, which was broadcast on television. In a series of works executed in 1961, artist Stanley Brouwn proposed a new method of constructing maps that would better reflect a person's subjective experience of navigating the city: *This Way Brouwn*, *No Way Brouwn*, *Brouwn this Way Public*, and *This Way Brouwn for the Soul*, all of which involve pedestrians drawing directions to places in Amsterdam that may or may not exist.

The Dutch were not alone in their embrace of humour: California also produced a wave of ludic art in this period, especially in conceptualism. It is no surprise, therefore, that California conceptual artists, including John Baldessari and Allen Ruppersberg, were well received in the Netherlands: both had early solo exhibitions in Amsterdam in 1972 and 1973, respectively. Humour was a popular mode of expression in Los Angeles in part due to the presence of the entertainment industry and in part due to the relative lack of critical media, especially compared to New York (Baldessari 2011).⁴ According to L.A. native and former director of the Stedelijk Museum Amsterdam, Ann Goldstein, since entertainment was the city's main focus, L.A. was a great place to be an artist because "no one cared about you" (Larry Bell and Ann Goldstein 2013). In New York, artists could be certain that each artwork or statement would be closely examined and analyzed, leading to a ponderous self-seriousness on the part of the art community. In Los Angeles, by contrast, a lack of critical attention allowed artists the freedom to play (Baldessari 2011).⁵

4 John Baldessari, in conversation with Ann Goldstein and Rudi Fuchs, tried to articulate why humor was a driving force.

5 In the same conversation Rudi Fuchs commented on the humor he enjoyed in the work of Baldessari, Bruce Nauman,

Why were museums and galleries in the Netherlands so receptive to ludic conceptualism, especially that coming out of Los Angeles, and why was humorous conceptual art so widespread in the Netherlands? As L.A. stood in relation to New York, so Amsterdam occupied a peripheral position with regard to the art powerhouse of Paris. Humour was a central critical strategy not only for Dutch artists but also for Dutch political activists, who made use of satire's potential to provoke in order to question the current social order. In the mid-sixties, the Provo anarchist movement tried to address traffic and congestion in the city by advocating the distribution of free, white-painted bicycles throughout Amsterdam, which became known as the "white-bicycle plan." The Provos used a series of provocative ludic tactics to confront both the conservative Dutch government and the largely conformist middle-class population – for example, in order to bring attention to the way Amsterdam catered to cars as opposed to cyclists and pedestrians, they handed out currants in the middle of the street to disrupt traffic. In the tradition of satirical humour, the Provos mocked social conventions, and in this instance they expressed frustration with the burgeoning car culture in Amsterdam. Finally, Dutch artists were tapping into a long tradition of humour and satire in art and literature, traceable as far back as the late fifteenth century; one need only think of the artist Hieronymus Bosch and the humanist scholar Erasmus's *In Praise of Folly*, among many other examples. Ader was thus part of a generational embrace of humour and satire in Dutch and American artistic practices.

It is fruitful to examine the satirical nature of Ader's work through the lens of incongruity the-

and Sol LeWitt, who is well represented at the Stedelijk Museum Amsterdam. Fuchs referred to LeWitt as a "comic master."

ory. According to this theory, currently dominant in humour studies, humour is found in a thing or event that violates mental patterns or expectations (Morreall 2009). Philosopher Simon Critchley further posits that there is an implicit social contract between the joke teller and the audience, because in order to understand incongruence there must first be congruence. If congruence is missing, then the joke won't be funny (Critchley 2002: 4). This explains, for example, why it is so hard to tell a joke in a foreign language: humour tends to be local, context-specific, and a form of insider knowledge (ibid.: 67). According to Critchley, "The sweet melancholy of exile is often rooted in a nostalgia for a lost sense of humour" (ibid.: 68). He adds that the humour that brings us back to a home or to what we know often does so by relating joint anxiety, difficulty, and shame (ibid.: 74). Satire only functions with a common cultural base, or congruence, and the humour in satire exists in the attack of those shared beliefs.

As a Dutch immigrant in Southern California, Bas Jan Ader used humour to express the struggle of living between two nations: his mother country and his chosen home in the United States. Ader, in a satirical manner, drew upon clichés and stereotypes from both nations for his drawings, films, and photographs. In his use of satire, Ader looked to his own background and identity as source material to question social norms. His artist's book – published in conjunction with his Master of Fine Arts graduation exhibition at Claremont Graduate School and the University in California in February 1967 – is larded with puns that only his fellow Dutchmen were likely to catch. For example, he wrote and illustrated a short story for the book entitled "What makes me so pure, almost holy? And more," about the adventures of a Dutch boy with his friend Béa – a nickname for then

-Princess (and up until recently Queen) Béatrix – who, among other things, try to move a weighty throne. In the image opposite the first page, the name *Béa Bloemkool* is inscribed over an abstracted map of the Netherlands. In addition to the humorous alliteration, the name (*bloemkool* means cauliflower) alludes jokingly to Ader's native rural province of Groningen, where cauliflower is a typical crop and a common ingredient in traditional dishes. Probably not coincidentally, *bloemkool* was also a crude slang term for breasts. (Its most well-known use is in Dutch comedian and songwriter André van Duin's 1979 hit, "k Heb Hele Grote Bloemkolen" [I have very large cauliflowers].) Even though Ader wrote his short story in English, he chose a Dutch word to alliterate Béa's name; and not just any Dutch word, but one that harks back to his hometown's rather sexist humour. Ader also visually called out his local region with a star above Groningen on his map of the Netherlands. It's worth asking: who would get the joke? Notably, his fellow Dutch exile and friend Ger van Elk must have been a part of Ader's designated audience (Daalder 2008). Ader's use of the site-specific humour local to the northern Netherlands indicates a certain nostalgia and longing for his native province.

In a poem in the same artist's book, "What does it mean? Cheep cheep?," Ader further articulates his homesickness. On the bottom of the first page, Ader explains that the poem is about "today and yesterday," meaning his life between California and the Netherlands. Ader was seemingly happy with his wooden house and American wife in L.A., where he apparently fit in, but he missed the Dutch brick houses and noted "the grass was greener on the other side." In this book, we can see Ader, writing as an expatriate in California, veiling his homesickness with a humour rooted in the Netherlands.



Figura 2 Bas Jan Ader - Studies for Fall 2, Amsterdam, 1970. Set of three black and white vintage prints, 3 1/2 x 5 inches: 8.9 x 12.7 cm (each image) unique. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian| Briggs - Los Angeles and Metro Pictures - New York.

Four years after his MFA exhibition, Ader returned to the Netherlands to create works with a sensibility that was not only American but also distinctly Californian. The term “California Slapstick,” formulated by Jay Leyda in 1985, defined a particular mode of humour associated with the imaginary world of the burgeoning western state, as seen, for example, in the films of Buster Keaton and Harold Lloyd (International Federation of Film Archives 1988; Wolfe 2010: 169–190). Ader evoked California Slapstick in artwork executed in the Netherlands in the early seventies. Critics have identified Ader’s use of slapstick and his allusions to Keaton (Schorr 1994: 37; Steenbergen 1993; Andriess 1988), but so far no one has tried to understand how his comedic approach relates to a simultaneous identification with two countries.

A Keaton-esque comedy is readily apparent in Ader’s *Fall* films, which reveal a sense of humour influenced by California and perhaps a corresponding changed sense of identity. For instance, consider *Fall II (Amsterdam)* from 1970, filmed on an Amsterdam Street. In it, the artist appears riding a bike, holding a handful of flowers, before slowly pedalling headfirst into a canal. It is pure slapstick, recalling Buster Keaton’s fateful car crash into a ditch in *Three Ages* (1923). Here, Ader has abandoned the local references

to Groningen in his 1967 book while exploiting obvious Dutch clichés: flowers, canals, and bikes. From the late sixties to the early seventies, Ader’s humour thus transitions from nostalgic evocations of his birthplace to embracing (and poking fun at) his recovered homeland. Whereas in the artist’s book we see a longing for his native country with satirical remarks drawing upon Groningen jokes, only a few years later Ader was using slapstick to play with Dutch stereotypes.

Several other works around the same time contain stereotypical allusions to the Netherlands and again show the use of California slapstick, though the subject changes from bikes and canals to a trope of Dutch art: De Stijl. One clear example is *Broken Fall* (Geometric), *Westkapelle, Holland* (1971). The film shows Ader on a cobblestone road leading to a lighthouse, and then toppling over a sawhorse due to extreme wind. The sly allusion here is to the quintessential Dutch artist, Piet Mondrian. Mondrian had been part of the De Stijl movement from 1917 through 1925, but left over a dispute about the use of diagonals. He had painted that particular lighthouse several times, experimenting with a reduction of colours that would eventually lead to his primary-colour palette. In a 1972 interview, Ader claimed that the earth and water tower were the horizontal and vertical elements present in a Mondrian painting, whereas the sawhorse and the action of falling are diagonals he added (Van Garrel 1972: 48). Ader thus recreated a De Stijl painting and then defiled it with Mondrian’s hated diagonals in a combined act of homage and sabotage. As with *Fall II*



Figura 3 Bas Jan Ader, Broken Fall (Geometric), Westkapelle, Holland, video, 1'49", 1971. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs - Los Angeles and Metro Pictures - New York.



Figura 4 Bas Jan Ader, *On The Road to a New Neo Plasticism, Westkapelle, Holland, 1971*, four c-type prints, each 30 x 30 cm. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs – Los Angeles and Metro Pictures – New York.

(*Amsterdam*), Ader here incorporated California slapstick into a typical Dutch landscape. Ader's work can thus be viewed as a self-portrait, embodying and performing his bi-national identity.

Whereas the film *Broken Fall (Geometric)* is a conceptual nod to De Stijl, his *On the Road to a New Neo Plasticism, Westkapelle Holland* from 1971 can be seen as a formal citation of the De Stijl movement. In this series of four photographs, Ader physically built himself into an abstracted De Stijl composition by becoming black vertical and horizontal lines and sequen-

tially adding primary-coloured objects to form a translation of a Piet Mondrian painting. Perhaps we can read *On the Road* as a contemporary interpretation of a tableau vivant. A further exploration of primary colours with a reference to Dutch art is the video *Primary Time* (1974),⁶ in which Ader gradually rearranges a vase of flowers so that the assortment changes from entirely red to yellow and finally to blue. Again, Ader is com-

⁶ *Primary Time* is a video from 1974 and was made at the same time as *Untitled (Flower work)*, a series of photographs from the same year.



Figura 5 Bas Jan Ader, I'm Too Sad to Tell You, video 16mm, 3'21", 1971. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2017 / The Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Meliksetian | Briggs, Los Angeles.

binning Dutch tropes – in this case, flowers – with a dry comic sensibility.

Not all of Ader's works are as amusing as the *Fall* films, but the humour in much of his art has been underrated. *I'm Too Sad to Tell You* was the title of three separate works that took on the same theme and imagery: the first was a photograph in 1970; the second a postcard sent to his friends and acquaintances later that year; and the third a three-minute film shot in 1971. Thematically, *I'm Too Sad to Tell You* is arguably his least funny work. All the pieces show a close-up, cropped image of Ader shedding tears for no apparent reason. Ader described the film version as another one of his *Fall* films, yet it is tears that obey the force of gravity this time instead of the artist's body (Van Garrel 1972: 48). In 1972, Ader explained that the work was his reaction to the "he-man" culture of California (ibid.: 49). Could this be the culture shock of a Dutch foreigner abroad? Maybe *I'm Too Sad to Tell You* has more humour than appears at first glance. The satire here can be found in Ader playing with and inverting the extreme masculinity he encountered in California.

Certainly, his premature death, which occurred as he was completing *In Search of the Miraculous*, has cast such a pall over his earlier works that scholars have failed to take Ader's humour seriously. *In Search of the Miraculous* names a series of 18 photographs from 1973, documenting a night-time walk from the freeway to the sea in Los Angeles.⁷ Along the bottom of the photographs, Ader has written the lyrics to the Coasters' 1957 song "Searchin'." The 1975 version of *In Search* was composed of three parts, beginning with an exhibition at the Claire Copley Gallery in Los Angeles. On opening night, Ader's students from the University of California, Irvine, sang a

series of sea shanties that were recorded and later played throughout the duration of the exhibition. Ader was to continue the journey with a voyage across the Atlantic Ocean, alone in a twelve-and-a-half-foot sailboat – a feat that, had it been successful, would have broken a world record. The concluding element was to have been an exhibition at the Groninger Museum, intended to include photographs of a night walk in Amsterdam to mirror the L.A. images. Some weeks after Ader left from Cape Cod, however, radio contact was lost; the remains of his boat were found off the coast of Ireland four months later (Roberts 1994: 32–35). Critics have focused on Ader's death and have even suggested the possibility of suicide (Verwoert 2006: 47). In his book on *In Search*, Jan Verwoert wrote, "In the end, through his disappearance and death, Ader came to embody this role of the romantic tragic hero in an unexpected and irrevocable way. The work is about the idea of the tragic and is itself a tragedy" (2006: 8) – the artwork became his death and ceased to be an artwork. I propose instead to view *In Search of the Miraculous* as a continuation of his artistic practice: in his use of dry humour, which is evident in the night-walk photographs; in the questions of satirical transnational humour in the entire three-part plan; and in the artist personally carrying out the work, casting himself as a sailor in the Dutch nautical tradition.

Conclusion

I have positioned Ader within the framework of post-war humorous conceptual art prevalent both in the Netherlands and California, locales in which he has lived and studied. Using theories of humor and identity I have demonstrated how his jokes are closely tied to social contexts on both sides of the Atlantic and argued that the artist's blurred identity as seen in his use of

⁷ There is also a version of the work with 14 photographs.



Figura 6 Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, 1973. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2017 / The Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Meliksetian | Briggs, Los Angeles.

humor is, in fact, a central feature of his art. In order to read the satirical humor in Ader's work, which resonates due to incongruence in his site-specific references, studies on the artist must look to Ader's bi-national identity. His final work, *In Search of the Miraculous*, is a continuation of his artistic practice, lost at sea between the United States and the Netherlands, he physically claimed the position performed in his earlier art.

References

- ANDRIESSE, Paul (ed.). 1988. *Bas Jan Ader: Kunstenaar*. Amsterdam: Openbaar Kunstbezit. Baldessari,
- JOHN, Ann Goldstein and Rudi Fuchs. 2011. "John Baldessari: Your Name in Lights – A Conversation Between John Baldessari, Ann Goldstein, and Rudi Fuchs." *Stedelijk Museum Amsterdam*, June 5.
- BEENKER, Erik. 2006. "Bas Jan Ader (1942–1975 Missing at Sea): The Man Who Wanted to Look Beyond the Horizon." In *Bas Jan Ader: Please Don't Leave Me*. Rotterdam: Boijmans Van Beuningen.
- BELL, Larry and Ann Goldstein. 2013. "Forum: Larry Bell and Ann Goldstein." *Stedelijk Museum Amsterdam*, April 18.
- CRITCHLEY, Simon. 2002. *On Humour*. 1st ed. New York: Routledge.
- DAALDER, Rene. 2008. *Here Is Always Somewhere Else*. DVD. Cult Epics.
- VAN GARREL, Betty. 1972. "Bas Jan Ader's tragiek schuilt in een pure val." *Haagse Post*, January 5.
- HUIZINGA, Johan. 1971. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES. 1988. *The Slapstick Symposium: May 2 and 3, 1985, the Museum of Modern Art, New York, 41st FIAF congress*. ed. by Eileen Bowser. Brussels, Belgium: Federation International des Archives du Film.
- JAN ADER, Bas. 1961. "Nederlander Exposeert in Washington." *Het Vaderland*, April 24.
- MORREALL, John. 2009. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. 1st ed. Chichester, U.K. and Malden, MA: Wiley-Blackwell. DOI: 10.1002/9781444307795
- NAHUIZEN, Bob. 1961. "Amerika bracht basjan (19) uit Groningen onverwacht success." *Het Vrije Volk*, July 26.
- OTTERSPEER, Willem. 2011. *Reading Huizinga*. Translated by Beverley Jackson. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ROBERTS, James. 1994. "The Artist Who Feel

from Grace with the Sea." Frieze 17(August): 32–35.

SCHORR, Collier. 1994. "This Side of Paradise." Frieze (August): 35–37.

SEFERMANN, Ellen, Jorg Heiser and Susan Hiller. 2008. Romantic Conceptualism. Bilingual Edition. Bielefeld: Kerber.

STEENBERGEN, R. 1993. "Bas Jan Ader." NRC Handelsblad, March 5.

TIMMERMAN, Els. 1993. "Op zoek naar het wonder." HP De Tijd, July 9.

VERWOERT, Jan. 2006. Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous. London: Afterall Publishing.

WOLFE, Charles. 2010. "California Slapstick Revisited." In Slapstick Comedy, ed. by Tom Paulus and Rob King, 169–190. New York: Routledge.

SEÇÃO TEMÁTICA

APRESENTAÇÃO DA SEÇÃO TEMÁTICA

ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPRESSÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

Aissa Afonso Guimarães

(PPGA/CAR/UFES)

Renata Gomes Cardoso

(PPGA/CAR/UFES)

Conforme anunciamos na chamada para este número da Revista Farol, uma reflexão que se queira atual sobre a arte e as culturas brasileiras deve considerar heranças distintas, que conduziram à complexidade e diversidade da arte e das expressões culturais que circulam de norte a sul do país. Não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, as discussões sobre as relações étnico-raciais se ampliam continuamente no meio acadêmico e em reconhecidas instituições, como resultado de ações que partem de muitos agentes dentro da sociedade, trazendo questionamentos sobre as bases do conhecimento ocidental e das políticas culturais de um sistema que é, ainda, estruturalmente excludente.

O reconhecimento de diferentes sujeitos e de seus direitos culturais são questões que implicam diretamente no campo do patrimônio cultural e da arte refletindo em transformações curatoriais, exposições, palestras, entrevistas e demais eventos, bem como um aumento significativo de publicações que contribuem para uma maior difusão das práticas e das discussões, sobre processos que evidenciam relações entre arte e as especificidades culturais derivadas da questão étnico-racial, conferindo uma maior circulação de autores, artistas, práticas e grupos antes marginalizados.

Trabalhar questões no âmbito das relações étnico-raciais implica necessariamente em construir um diálogo interdisciplinar, que permita afirmar diferentes identidades e alcançar novas perspectivas no campo das pesquisas acadêmicas em Arte. Os dez artigos que compõem esta seção temática da Revista Farol ampliam o debate sobre diferentes campos como: arte contemporânea, patrimônio cultural, teatro, etnomusicologia.

Os cinco artigos que abordam mais diretamente a arte contemporânea dialogam entre si na medida em que propõem novas perspectivas de compreensão e de reflexão no campo da arte, com recorte racial engajado na luta antirracista. O texto de Kleber Amâncio, “A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra”, parte de uma análise sobre a sistematização dos campos da história, e da própria História da Arte, para entender a constituição desse campo no Brasil, epistemologicamente ancorado no modelo europeu, o que cria embates e contradições para situar e analisar as criações artísticas relacionadas à temática racial e a artistas negros, diante de conceitos como “primitivo”, “negro”, ou ainda, afro-brasileiro. Jorge Vasconcellos, em “A Lança e o Arco, ou Por um devir-quilombista da arte”, propõe um “giro minoritário” na arte contemporânea por meio do “quilombismo”, como alternativa estética para movimentar todo o sistema da arte e da escrita sobre ela, e como estratégia política para debater as pontes entre arte e ativismo, bem como re-

presentatividade e circulação de artistas no sistema vigente, determinado por dispositivos de racialização. Ambos debatem questões teóricas do campo da arte e da história da arte no Brasil desconstruindo antigos conceitos e propondo novos caminhos teóricos.

O artigo de Máira Freitas de Souza e Geovanni Lima, “Voltar à encruzilhada: a poética do retorno de Geovanni Lima”, apresenta o processo de criação e performances deste artista capixaba que evidencia em seu trabalho uma investigação entre poética e corpo como material político e território de práticas de subversão das opressões, entre memórias e referências subjetivas e afetivas. Na mesma linha, o texto de Camila Calolinda da Silva, Alex Fabiano Alonso e Eluiza Bortolotto Ghizzi, “Não caminho sozinho: percurso para recordar e ressignificar na obra de Paulo Nazareth”, aborda a obra e trajetória do artista Paulo Nazareth, em análise que amplia e fornece material teórico para cotejamento e continuidade das discussões sobre corpo, território, deslocamentos, ancestralidade e identidade. Lucas Ferreira de Vasconcellos e Rita Lages Rodrigues, em “Impulso Historiográfico na prática artística de Rosana Paulino: o caso da exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos (2017)”, enfocam a “experiência estético-sensorial e espaço-temporal” que retoma discussões sobre o sistema das artes e a reelaboração de circuitos que subvertem sua estrutura, em uma reflexão sobre memória, história, patrimônio e musealização, em perspectiva decolonial e no embate com os sujeitos. Os três artigos abordam diretamente trabalhos de artistas negros e negras que expõem e discutem questões raciais, de gênero e de memória.

No campo do patrimônio, o artigo “Sobre Políticas do Corpo Negro Feminino e Territorialidades Jongueiras no Enfrentamento ao Racismo”, de Patrícia Gomes Rufino Andrade, apresenta

como resultados de pesquisas realizadas em Programas de Extensão da UFES, com grupos de jongos e caxambus no Espírito Santo, uma reflexão sobre ancestralidade nas práticas jongueiras, construções históricas do feminino e das políticas do corpo negro feminino, de lideranças de mulheres, de interseccionalidade, remetendo a práticas ritualísticas da religiosidade afro-brasileira e a experiências no campo da educação no contexto da Lei 10.639/2003, como formas de enfrentamento ao racismo.

Oswaldo Martins de Oliveira e Paula Aristeu Alves, em “Quilombo, território e patrimônio cultural: a visão de duas lideranças”, se dedicam a uma abordagem etnossociológica em campo para discutir e apresentar narrativas sobre a formação da comunidade quilombola de Retiro, Santa Leopoldina do Espírito Santo e a transmissão cultural familiar a partir do final do século XIX; e os processos de escolarização na comunidade, tendo como referência quilombolas que concluíram curso universitário na atualidade, e suas visões sobre as lutas por território, herança cultural e direitos, em diálogo com a comunidade e as lideranças.

Elisa Ramalho Ortigão propõe uma abordagem sobre as práticas tradicionais do Congo, a partir do contato com a Banda de Congo Amores da Lua, do Mestre Ricardo Sales. O debate é conduzido com o cotejamento de conceitos como cultura, experiência ancestral, estéticas tradicionais, bem como patrimônio e salvaguarda, em uma reflexão que interliga a experiência local e o debate acadêmico.

O texto de Zeca Ligiéro, “Benjamin de Oliveira: Palhaço Negro no Salão do Branco”, apresenta o universo do teatro e suas relações com o circo, por meio da reconstituição da biografia de Benjamin de Oliveira (1870-1954), consagrado palhaço negro do Brasil, através da construção de espetáculos orientados para formação e educa-

ção para as relações étnico-raciais em artes cênicas, tendo como base a Lei 10.639/2003. Por último, Daniel Stringini, com “Uma escuta das migrações, músicos haitianos e performances em deslocamento”, contempla a circulação de músicos e coletivos haitianos no sul do Brasil, analisando práticas musicais e as relações culturais nos fluxos migratórios, entre cidades, territórios, tensões e deslocamentos. Ambos trazem elementos riquíssimos para ampliar os debates no campo da arte com as artes cênicas e com a etnomusicologia, no que diz respeito a questões ligadas a representações no campo da educação para as relações étnico-raciais.

Os artigos organizados neste dossiê trazem contribuições fundamentais para compreensão e ampliação de temas relacionados às questões étnico-raciais e ao patrimônio cultural no campo da arte. Neste sentido, podemos observar o caráter interdisciplinar de um crescente número de pesquisas que tomam como eixo de investigação esta temática, a partir de diferentes análises sobre arte, história da arte, performances, tradições e patrimônio cultural, no debate acadêmico atual.

A HISTÓRIA DA ARTE BRANCO-BRASILEIRA E OS LIMITES DA HUMANIDADE NEGRA

THE HISTORY OF WHITE-BRAZILIAN ART AND THE LIMITS OF BLACK HUMANITY

Kleber Antonio de Oliveira Amancio

CECULT/UFRB

Resumo: Esse artigo visa apresentar o conceito de história da arte branco-brasileira a partir de uma leitura crítica da tradição erigida por uma literatura da arte epistemologicamente eurocentrada. A partir desse diagnóstico pretendemos apontar caminhos para a construção de um ambiente democrático e afeito a incorporação das narrativas por muito obliteradas pelo projeto colonial.

Palavras-Chave: arte afro-brasileira, história da arte, branquitude.

Abstract: *This article aims to present the concept of white-Brazilian art history from a critical reading of the tradition erected by an epistemologically Eurocentric art literature. Based on this diagnosis, we intend to point out paths for the construction of a democratic environment to incorporate narratives that were obliterated by the colonial project.*

Keywords: *afro-brazilian art, art history, whiteness*

História é fruto do poder, mas o poder por si só nunca é tão transparente que sua análise se torne desnecessária. A marca última do poder pode ser a invisibilidade; o desafio derradeiro, a exposição de suas raízes [tradução nossa]. Michel-Rolph Trouillot

O fato é que a civilização chamada “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os seus dois principais problemas que sua existência originou: o problema do proletariado e o problema colonial. Esta Europa, citada ante o tribunal da “razão” e ante o tribunal da “consciência”, não pode justificar-se; e se refugia cada vez mais em uma hipocrisia ainda mais odiosa, porque tem cada vez menos probabilidades de enganar. A Europa é indefensável. Aimé Césaire

Sobre a parcialidade da narrativa histórica

A História tem se constituído, desde o século XIX, como a ciência, ou o ofício, que se ocupa das transformações humanas ao longo do tempo (BLOCH, 1974; LE GOFF, 1988). Mais do que simplesmente investigar o passado, num ritual de curiosidade inócuo, historiadores a formulam a partir das demandas de seu tempo; mediante a presença de fontes elaboramos textos que dão conta de racionalizar acontecimentos, por vezes desconexos, numa narrativa verossímil e inteligível à nossa sensibilidade (GINZBURG, 1991). É um saber essencialmente parcial e transitório que se esgota à medida que os litígios, que envolvem a realidade temporal a qual pertencem, arrefecem.

Ao produzir História dissertamos, necessariamente, sobre uma terra estrangeira. O interesse por outro tempo, por outras estórias, delinea-se a partir de uma reflexão crítica do campo, mas também de sua relação com o presente

(HALL, 2006). O passado é agora. Ao menos aquele que se tornou historicamente relevante para os sujeitos que sobre ele escrevem; “as ruínas de escombros que crescem até o céu” evidenciam que não somos uma folha em branco. Reconstruir a casa de Matacavalos não fará com que nossa fisionomia remoece, mas colocará em discussão as mudanças, inquietações diante de ausências, permanências, exposições e silêncios de um processo [sempre] em curso.

Como toda forma de produção de conhecimento a História é “fruto do poder”. Aqueles que a escrevem o fazem de um *locus* – que na pós-modernidade ao menos é informado, dentre outras cousas, por conceitos que organizam nossas respectivas subjetividades (DAVIS, 2017; GROSFÖGEL & BERNARDINO-COSTA, 2016). A negação dessas condicionantes, seja sob o verniz da objetividade ou da erudição, expõe o desejo de representação narcísica do mundo (WHITE, 1973; SAID, 1978).

Há quem leia a História da Arte como um campo de estudos autônomo e tributário das tradições principiadas por Vasari e Winckelmann (BAROLSKY, 2010; POTTS, 1994), outros ainda apontam para como as filosofias da arte de Kant e Hegel influenciaram decisivamente os pais fundadores da História da Arte moderna (HOLLY, 1984; CHEETHAM, 2001); de qualquer modo parece seguro afirmar que as diretrizes dessa disciplina foram sistematizadas entre a segunda metade do século XIX e o início do século seguinte. Dvořák, Burckhardt e tantos outros, guardadas as suas particularidades, sintetizaram modos de pensar a História dos objetos de arte a partir do olhar.

A História da Arte propõe-se a teorizar a evolução dos objetos de arte ao longo do tempo, seja em sua relação com a sociedade (WARBURG, 2015; PANOFSKY, 2009; SCHAPIRO, 2010; CLARK, 2004) ou por meio de uma conversa

ensimesmada, alheada do mundo e voltada às transformações formais (FIEDLER, 2001; WÖLFFLIN, 2006; GOMBRICH, 2013; RIEGL, 2004). Atualmente o campo se vê às voltas com uma reestruturação contínua e acalorada que se faz pelas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas, pelo diálogo com outras disciplinas (CARDOSO, 2009; CLARK, 2007) ou ainda pela emergência de novas teorias da arte gestadas a partir da emergência de um pensamento de fronteira (MUKHERJI, 2014).

Se examinamos, por exemplo, o livro “História da Arte” de Ernest Gombrich notamos que se trata de um grande elogio à arte europeia (GOMBRICH, 2013). Ao longo dos vinte e oito capítulos que compõem o volume em apenas três a temática não está relacionada à Europa.¹ Diante disso ou cremos que toda a qualidade artística “universal” esteve concentrada no gênio de seletos artistas que por acaso, ou providência divina, nasceram em alguns poucos países do velho continente, ou questionamos as maneiras como esses cânones foram egoicamente construídos (RANKIN, 1995; ÇEYLIK, 2000).

Não se trata, porém, apenas de visibilidade. Em outros momentos construiu-se uma narrativa sobre o “outro” na qual objetos produzidos para determinadas práticas sociais foram impetuosamente descontextualizados e transmutados em “arte”, em letras minúsculas (MUDIMBE, 1998). Quanto mais seguiu nessa direção o silenciamento sistêmico-epistemológico da História da Arte só fez revelar sua intrínseca relação genética com o colonialismo (SAID, 1978). Ao definir uma narrativa para esses objetos a partir de seu umbigo, promoveu uma história

autocentrada e que apenas recentemente têm sua suposta neutralidade questionada (BENJAMIN, 2003; MARTINEAU & RITSKES, 2014; COSTA, 2018).

A história da arte branco-brasileira

A História da Arte Brasileira é branca. É preciso dizê-lo. O cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor. Da “Missão Artística Francesa” de 1816 ao neoconcretismo, passando pelo modernismo [paulista] da semana de 1922 (AMARAL 1998; PEDROSA, 1998; SCHWARCZ, 2008; SQUEFF, 2006; ROSA, 2007). Ao mesmo tempo as epistemologias eurocentradas, largamente utilizadas na construção dessas mitologias, costumeiramente tem se furtado a reconhecer complexidade nas produção de artistas [negros], seja pelo silenciamento ou pela criação de categorias de análises outras em que o efeito colateral inerente seja a subalternização do objeto investigado (CHRISTO, 2009; BITTENCOURT, 2015; CARDOSO, 2015; AMANCIO, 2016; LOTIERZO, 2017)

Agimos, todos, dentro das possibilidades históricas de nosso tempo; somos orientados por um acordo coletivo de caráter sociocultural que serve de matéria prima para as produções humanas. A arte não é uma atividade mágica que pode escapar da implacabilidade do tempo. No mundo que se forjou a partir da experiência colonial o lugar da branquitude é por excelência neutro e universal, é dotado de humanidade (FANON, 1952).

Os (poucos) artistas não-brancos que se encontram no cânone ocupam lugares que lhe são permitidos, um sistema em que são exceção ou apêndice. Como se trata de uma narrativa ficcional que se baseia numa visão de mundo seccionada, frequentemente não condiz com as projeções que fazem de si (AMANCIO, 2016).

¹ Os capítulos são “Strange Beginnings” em que trata sobre Arte pré-histórica, povos “primitivos” e América Antiga; “Art for Eternity”, no qual disserta sobre Egito, Mesopotâmia e Creta; e “Looking Eastwards” em que aborda o Islam e a China do século II ao XIII.

São tidos e havidos como sujeitos transparentes (SPIVAK, 2010). Qualquer tentativa de escapar a essa expectativa é sumariamente silenciada. Nas representações que esse “outro”, subalterno, faz de si eventualmente encontramos fissuras que evidenciam a sistematização desse processo capitaneado por uma comunidade que se irmana a partir de uma constituição racial - constroem seu interlocutor simbolicamente, e a si por meio de um sistema de privilégios (SCHUCMAN, 2014). Ao obliterar esse debate a História da Arte se alinhou, inescapavelmente, a um projeto epistêmico colonial. É a História da Arte branco-brasileira.

Fundamentos para uma arte “negra”

A exclusividade da branquitude no cânone da Arte brasileira está intimamente ligada à elaboração de teorias da arte que dêem conta de categorizar as obras produzidas por artistas negros a partir do processo de subalternização. Essa divisão aposta na peculiaridade de suas produções e na necessidade de se criar um aparato teórico epistemológico particular. Em artigo de 1904, por exemplo, Nina Rodrigues trata das esculturas dos “colonos pretos” no Brasil (RODRIGUES, 1904). Em linhas gerais seu texto argumenta que a arte dos escravizados, a “arte negra”, era de altíssima qualidade uma vez que refletia o fato do país contar com “os povos africanos mais avançados em cultura e civilização”. Dessa maneira propõe que uma vez que não se transponha as regras impostas ao fazer artístico [branco], que em sua concepção encontrava-se num estágio intelectual mais avançado, seria possível perceber relevância e apuro nessa espécie de manifestação artística.²

2 É o mesmo ímpeto que, guardadas as devidas proporções, veremos mais tarde em Mariano Carneiro da Cunha. Em texto de 64 anos depois o autor argumenta que “uma arte só faz sentido na medida em que exprima padrões culturais,

Rodrigues entende que é na escultura que os negros desenvolveram com maior apuro suas capacidades. Segundo o autor: “Os sentimentos, as crenças religiosas, fazem para os Negros, como para as outras raças, as despesas das manifestações primitivas da cultura artística”. Toda a explicação passa por encaixar o entendimento que os grupos envolvidos tinham da religião a fim de acertar o uso ritual das peças e por conseguinte sua significação cultural. Rodrigues fala em transposição e sobrevivência ao sugerir que essas práticas atravessaram o Atlântico.³

O autor ainda aponta as peculiaridades das artes produzidas pelos negros. Pensa as peças a partir da coletividade. Cerca de meio século depois Arthur Ramos vai se enveredar por um caminho parecido (RAMOS, 1949). O etnógrafo alagoano, contudo, passa a estudar não apenas obras produzidas no contexto religioso, mas também daqueles autores chamados primitivos. Devemos nos atentar para o fato de que se hoje as fronteiras entre erudito e popular parecem borradas, por muito tempo o entendimento geral era de que os artistas populares, os *naïve*, produziam a partir de outro paradigma, que, decididamente não era o da racionalidade.

Mariano Carneiro da Cunha, por seu turno, retoma Rodrigues; faz uma detalhada exegese a respeito daquilo que chega a denominar de “arte afro-brasileira”. Segundo o autor:

Arte afro-brasileira é uma expressão convencionalizada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás. ou trata de tema ligado ao culto. Esta maneira de definir o campo,

ofereça uma visão de mundo e as ideias que a acompanham. Vide Cunha Marianno Carneiro da. Esboço histórico: o elemento negro nas artes plásticas. In: ZANINI, Walter (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p.989-1017.

3 Rodrigues sugere inclusive que a eventual “tosquice” das peças sejam causadas pela interrupção de um sistema de apuração da qualidade artística no novo mundo.



ligando-o a religiões vivas que apelam para uma ascendência africana, traz aparentes anomalias, ligadas precisamente a vitalidade e, portanto, a apropriação de símbolos novos por essas religiões (CUNHA, 1983).

Contudo, diferentemente de Rodrigues, Cunha alarga o conceito de arte afro-brasileira; cria quatro categorias explicativas dentre as quais a obra de artistas brancos que pensam a

partir de “temas negros” (CUNHA, 1983). Nessa leitura, portanto, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari teriam produzido “arte afro-brasileira”.

Outro crítico afeito ao tema, Clarival do Prado Valladares, está no epicentro de um episódio *sui generis*. Em 1966 foi o responsável por eleger três artistas para compor a delegação brasileira no primeiro encontro Mundial de Artes Negras em Dakar (SALUM, 2000). Àquela oportunidade,

Figura 1. Emiliano Di Cavalcanti. Samba. 1925. Óleo sobre tela. 177 X 154 cm.



Figura 2. Heitor dos Prazeres. Samba no Terreiro. 1957. Óleo sobre tela. 55 x 65 cm. Coleção Particular. Reprodução Fotográfica: Pedro Oswaldo Cruz. Disponível em: SAMBA no Terreiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4659/samba-no-terreiro>>. Acesso em: 22 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

cada país africano ou do mundo diaspórico foi convidado para enviar seus representantes. Valladares escolheu três artistas visuais, todos autodidatas. Rubem Valentim, Agnaldo Manoel dos Santos e Heitor dos Prazeres.

A indicação de uma comissão deveras diminuta causou a ira de Abdias do Nascimento que acabou por escrever uma carta que expressasse

não apenas sua indignação pelo Teatro Experimental do Negro não ter sido um dos escolhidos, mas porque cria que perdíamos uma grande oportunidade de mostrar a diversidade e a potência do que os artistas negros produziam no país àquela altura.

Mas quem eram esses artistas? Segundo Valladares, Agnaldo Manoel dos Santos era um “Primi-

tivo”. No seu entender: “Sua obra, portanto, merece ser vista em seu caráter de exceção, tanto em relação ao meio como ao tempo em que foi feita. Este caráter de exceção com que distingo a obra de Agnaldo é a ancestralidade que ele vivenciou.” (VALLADARES, 1983; 36).

Rubem Valentim, grosso modo, apresentava um diálogo com o construtivismo. Suas peças, mais do que representar, apresentam-se como constructos. Entretanto rejeita um formalismo epistemologicamente branco para buscar um diálogo pensado a partir das referências simbólicas de uma religiosidade afro-brasileira.

Heitor dos Prazeres busca uma representação figurativa das classes populares que aparece em total desacordo com os ditos modernistas (Figura 1). Se em Di Cavalcanti, por exemplo, temos um processo de sexualização dos corpos negros femininos (Figura 2), aqui é recorrente a ideia de ordem, limpeza e dignidade, as personagens, embora sejam apresentadas simbolicamente como tipos, exercem sua individualidade, estão sempre vestidas com as suas melhores roupas e frequentemente calçadas. Diferentemente do que acontece em Portinari, Gustavo Dall’ara e tantos outros, aqui os corpos, na maior parte das vezes, não são representados durante o trabalho, mas quando o são não se percebe a mesma melancolia tão comum em Antonio Ferrigno, Modesto Brocos e Armando Vianna.

Para além da cor da pele, aqueles artistas dialogavam de um determinado lugar, um lugar que era permitido, ainda que de maneira negociada. A despeito de suas obras e trajetórias estarem hoje sendo revistas e reposicionadas a partir da decolonização, àquela altura eram classificados de outra maneira. Não foi o caso, por exemplo, de Wilson de Azevedo Sérgio, um artista que se insurgiu contra esse sistema.

Wilson de Azevedo Sérgio e os limites da humanidade (?) negra

Na carta de Abdias do Nascimento, que mencionei a pouco aparece a seguinte citação:

Alguns como o poeta Solano Trindade, o maestro Abigail Moura, e os pintores Cleo e Wilson de Azevedo Sérgio, condenaram pelos jornais a forma arbitrária das escolhas. Esqueceram-se, aqueles negros reivindicadores, que os juízes itamaratianos de arte negra são infalíveis, onipotentes e irreversíveis em seu julgamento culturais. Negro não fala. Não protesta. Aceita cabisbaixo o fato consumado. Já não é uma felicidade para ele andar solto por aí, com direito a fazer seu samba e jogo de bola? (NASCIMENTO, 1966)

Pois bem. Quem viriam a ser os dois pintores mencionados por Abdias? Particularmente não os conhecia antes do início da pesquisa e logo descobri que não foi sem razão. Não há qualquer linha sobre os dois na historiografia nacional, contudo pude rastrear a vida de um deles nos jornais. A primeira notícia que tenho do nome de Wilson de Azevedo sendo mencionado numa publicação foi no dia de 1946. A notícia dá conta de um desentendimento que aconteceu por conta de um balão e Wilson de Azevedo Sérgio, é mencionado como tendo levado uma facada na perna. Segundo a matéria contava com 22 anos e era desenhista.⁴

Em 1954 seu nome aparece como um dos que compareceram a uma versissagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a respeito de uma exposição cubista.⁵ Em 1956 vemos uma nota em que há um detalhamento de sua carreira. Segundo esta, o artista é do estado do Rio de Janeiro, mas mora na capital desde os 2 anos de idade. Fez curso secundário e em seguida

4 A noite. Rio, 24 de junho de 1946, p. 2.

5 Correio da Manhã, 17 de março de 1954, p.10.

Figura 3. Correio da Manhã, 20 de janeiro de 1956, p.8



Figura 4. Correio da Manhã, 12 de janeiro de 1958, p.11



frequentou o curso Oberg. Trabalhou nos escritórios das seguintes personalidades: Oscar Niemeyer, Henrique Mindlin e Sérgio Bernardes. É desenhista desde os 11 anos. Na ocasião havia criado uma máscara (Figura 3). Interessante ainda notar que a matéria comenta que ele têm o interesse em participar da quarta bienal de São Paulo.⁶

Nos dias 12 e 20 de janeiro de 1958 temos duas notas muito parecidas que dizem o seguinte.

WILSON DE AZEVEDO SÉRGIO — Que com sucesso expôs no IV Salão Paulista de Arte Moderna, e que tem já a sua posição firmada na arte figurativa, está se preparando para o envio de quadros à uma exposição que será dentro em breve realizada no México. O conhecido pintor, patricio fará, no carnaval que se aproxima, as suas telas aproveitadas para a ornamentação da cidade, pelo Departamento de Turismo, e também, o América F. C., fará decorar, os seus salões por ocasião dos festejos do Momo.⁷

Como podemos notar Wilson de Azevedo Sérgio, ao que tudo indica, possuía uma carreira promissora. Estava envolvido na realização de

uma exposição internacional, além de trabalhar para o Estado como artista contratado. Mas do que tratariam suas obras? Nas duas fotos dessa época que pudemos encontrar possível notar que uma mesma retórica se repete. O corpo do artista colado às suas criações. Na segunda fotografia, sobremaneira, nota-se que produzia pinturas abstratas (Figura 4). Ao menos num primeiro olhar, num espírito muito diferente daqueles artistas que analisamos há pouco.

Em 1966, quando da indicação dos já mencionados artistas para participar de Dakar, encontramos uma notícia de que Wilson de Azevedo Sérgio estava a organizar um protesto com artistas negros contra o diminuto número de artistas. Durante a matéria ele detalha ainda algo bastante interessante. Segundo o artista:

— Não quero dizer que Heitor dos Prazeres seja um mau pintor — explicou Wilson Sérgio — sua pintura até que é boa e possui grande pesquisa. Mas é primitivista e não transmite uma mensagem atual, pois a pintura evoluiu bastante nos últimos tempos. O Sr. Wilson Sérgio é de opinião de que deveria ser dada uma oportunidade aos

6 Correio da Manhã, 20 de janeiro de 1956, p.8

7 Imprensa Popular. Rio, 17 de janeiro de 1958, p.6.

artistas bons e desconhecidos internacionalmente, ao contrário do critério adotado pelo Itamarati, “porque precisa ser mostrar do que o Brasil progrediu nos últimos tempos também na pintura.”⁸

A passagem é complexa e nos ensina algumas coisas. Primeiramente, Wilson de Azevedo Sérgio entendia que estava no meio de uma disputa política pelo sentido da arte negra no Brasil. Sabia da importância política da exposição, mas, mais do que isso, sabia que enviar artistas “primitivos” para a exposição significava comprar um estereótipo, no seu entender negativo. Interessante pensar que para o desenhista, existe uma arte de vanguarda e uma arte menor, menos atual. Sua fala aposta numa disputa pela possibilidade da criação de uma representação da arte negra que seja apartada da simbologia relacionada à religiosidade afro-brasileira. Lutava pela possibilidade de falar sobre o que quisesse e isso ser considerado arte negra, para além do que teorizavam os hegemônicos trabalhos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares. Ao propor isso, o artista desafiou o paradigma racial brasileiro então vigente, a ordem colonial. Afinal nesse mundo pós-colonial, os únicos que são dotados de humanidade, portanto de escolhas, são os brancos. Quando o sentido da representação da arte negra no Brasil está entre um teórico branco e um grupo de artistas negros, é signo de a branquitude estava a ser enfrentada. Isso gerou consequências pessoais terríveis para a vida de Wilson de Azevedo Sérgio. A próxima notícia é dos anos 1970, longe das exposições passou a vender lâmpadas para sobreviver.⁹

Se hoje a memória vitoriosa da construção de uma História da Arte Afro-brasileira passa pelos artistas naive e não por casos como o de Wilson

de Azevedo Sérgio, devemos repensar a afirmação de Aracy Amaral segundo a qual:

Na realidade, a razão fundamental é sempre a marginalização econômica. Ou seja, o homem de origem humilde, com permanente dificuldade de acesso a uma formação cultural de nível mais ou menos elevado, em país onde o sistema educacional já é, por si só, tão elitista como carente em geral quanto à qualidade. A inexistência de um número maior de artistas plásticos de origem negra é tão real quanto sua ausência das universidades brasileira (AMARAL, 2010).

Me parece absolutamente sintomático que um artista com carreira relativamente bem estabelecida seja silenciado sumariamente por não acordar com um projeto epistemológico imposto aos artistas negros. “Falar é existir absolutamente para o outro”, conforme observa Fanon. Precisamos repensar a gênese da narrativa da História da Arte brasileira, seu silencioso e violento processo de normatização da branquitude. Parece-me absolutamente sintomático que durante muito tempo os artistas negros fossem considerados inexistentes; descortinar essas narrativas é re-fazer a humanidade, avançar no processo de provincialização da Europa; estabelecer um marco civilizatório.

Referências

AMANCIO, Kleber. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. Tese de doutoramento em História Social. São Paulo, FFLCH-USP.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy. “Um inventário Necessário e Algumas Indagações: a Busca da Forma e da Expressão na Arte Contemporânea.” In ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**. Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed.

⁸ Jornal do Brasil, 11 de janeiro de 1966, p. 10.

⁹ Correio da Manhã, 18 de janeiro de 1971, p. 9; Correio da Manhã, 17 de março de 1971, p.4

revista e ampliada São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010. Vol.II. p.10.

BAROLSKY, Paul. **A brief history of the artist from God to Picasso**. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010.

BENJAMIN, Roger. **Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930**. Berkeley: University of California Press, 2003.

BLOCH, March. **Introdução à História**. Lisboa: Europa-América, 1974.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese de doutoramento em História da Arte. Campinas, IFCH-UNICAMP.

CARDOSO, Rafael. "A história da arte e outras histórias". **Cultura Visual**, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

____. "The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920". **Art History**. June, 2015.

CHEETHAM, Mark. **Kant, Art and Art History: Moments of Discipline**. New York, Cambridge University Press, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme**. Reclame, 1950.

ÇEYLIK, Zenep. "Colonialism, Orientalism and the Canon". In BORDEN, Iain & RENDELL, Jane. **Intersections: Architectural Histories and Critical Theories**. Routledge, London and New York, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. "De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil". **Novos estudos**. - CEBRAP no.88 São Paulo Dec. 2010.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX". **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

____ **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

COSTA, Raquel. "Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística". **Dois pontos**. Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 89-98, setembro de 2018.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da; NUNES, Eliene & SANDES, Juipurema A. Sarraf. "Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil". **Gazeta Médica da Bahia**, 2006; 76 (Suplemento 2):23-28.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

FIEDLER, Konrad. **Escritos sobre Arte**. Madrid, Visor, 1991.

GINZBURG, Carlo. **Il giudice e lo storico: considerazioni in margine al processo Sofri**. Torino: Einaudi, 1991.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

GROSFOEGEL, Ramon & BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP & A, 2006.

HOLLY, Michael Ann. **Panofsky and the foundations of Art History**. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

- LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940)**. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MARTINEAU, Jarret. & RITSKES, Eric. “Fugitive indigeneity: Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art”. In: **Decolonization: Indigeneity, Education & Society** Vol. 3, No. 1, 2014, pp. I-XII.
- NASCIMENTO, Abdias. “Carta a dacar”. In: **Tempo**. Rio de Janeiro-Abril, 1966, pp. 97-106.
- NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Eliene. “Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira”. In **CADERNOS DO MAV - EBA – UFBA**, pp. 109-122.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- PEDROSA, Mário. “Da missão francesa: seus obstáculos políticos” In ARANTES, Oflia. (org.) Mario Pedrosa: **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III. São Paulo, Edusp, 1998.
- POTTS, Alex. **Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history**. New Haven: Yale University Press, 1994.
- RAMOS, Arthur. “Arte negra no Brasil”. In: **Cultura**, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro: 1949. pp 189-212.
- RANKIN, Elizabeth. “Recoding the canon: Towards greater representivity in South African art galleries”. **Social Dynamics: A journal of African studies**. Volume 21, 1995 - Issue 2.
- RIEGL, Alois. **Historical grammar of the visual arts**. New York: Zone Books, 2004.
- ROSA, Luisa Günther. **Neoconcretismo: manifesto e práxis**. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941.
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Pantheon Books, 1978.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. “Cem anos de arte afro-brasileira”. In NEYT, FRANÇOIS; VANDERHAEGHE, Catherine; MUNANGA, Kabengele; SALUM, Marta Heloísa Leuba. **Arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p.112-121.
- SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na Cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SQUEFF, Letícia. **Revedo a Missão Francesa: A missão artística de 1816, de Afonso D’escragnolle Taunay**. Anais do Encontro de História da Arte da UNICAMP, 2006.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past: Power and the Production of History**. Boston: Beacon Press, 1995.
- VALLADARES, Clarival do Prado. **Paisagem rediviva**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962.
- _____. “Agnaldo Manoel dos Santos: Origem e Revelação de um escultor primitivo”. In **Afro-Ásia**, 14, 1983.
- VERMEERSCH, Paula. 2012. 268fls. **Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira**, de Luiz Gonzaga Duque Estrada. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Campinas, IFCH-UNICAMP.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

WHITE, Hayden. **Metahistory**: the historical imagination in nineteenth century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUKHERJI, Parul Dave. **Whither Art History**: Whither Art History in a Globalizing World. The Art Bulletin Vol. 96, No. 2 (June 2014), pp. 151-155.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte No Brasil**. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles : Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 vol.

Kleber Antonio de Oliveira Amancio

Possui graduação, bacharelado e licenciatura, em História pela Universidade Estadual de Campinas (2006), mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (2010) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2016). Foi pesquisador visitante na Harvard University (2014-2015). A principal área de pesquisa é História do Brasil nos séculos XIX e XX, com publicações em temas tais como história de Campinas, do Rio de Janeiro, da escravidão, da abolição, do pós-abolição, da literatura e da arte. Atualmente é coordenador do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagem e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

A LANÇA E O ARCO, OU POR UM DEVIR-QUILOMBISTA DA ARTE¹

THE LANCE AND THE ARC, OR FOR A QUILOMBIST-BECOMING OF ART

Jorge Vasconcellos

UFF

Resumo: Afirmamos que há em curso um giro minoritário da arte contemporânea, a partir do qual defendemos que é possível pensar que, em certas práticas artísticas caracterizadas por nós como contra-arte, articula-se um devir-quilombista realizado por artistas-ativistas negrxs-indígenas. Este devir-quilombista é autodefesa e contra-ataque, por intermédio de ações de guerrilha artística, do Povo Preto brasileiro.

Palavras-Chave: giro minoritário, devir-quilombista, arte e contra-arte, arte contemporânea.

Abstract: *We affirm that there is an ongoing minority tour of contemporary art, from which we argue that it is possible to think that, in certain artistic practices characterized by us as counter-art, a becoming-quilombist articulated by black-indigenous artist-activists. This becoming-quilombista is self-defense and counterattack, through artistic guerrilla actions, of the Brazilian Black People.*

Keywords: *minority tour, becoming-quilombista, art and counter-art, contemporary art.*

¹ Texto a partir de uma fala-intervenção realizada a convite da Coletiva de Arte Afro-indígena *Ateliê Terreiro*, por intermédio da artista Luanda Francisco, no dia 20 de novembro de 2020, Dia da Consciência Negra, no Evento “21 Dias Contra o Racismo”. Para assistir, *Canal YouTube Ateliê Terreiro*: <https://youtu.be/NCnNJRgSJWE>

Boa Saúde à toda-o-es!

Neste dia há justos 325 anos, em um 20 de novembro de 1695, Zumbi era traído por um dos seus, emboscado, assassinado e decapitado por Domingos Jorge Velho... e Palmares caía. Entretanto, seu legado e de todxs xs quilombolas palmerinxs permanece conosco em ideia e força, articulando o que é aqui chamado de Quilombismo.

O Quilombismo não é apenas um momento histórico do Brasil ou mesmo uma ideia que se perdeu... Trata-se, antes disso, de uma força motriz do Povo Preto (negrxs/indígenas) brasileiro. Foi e é contrapoder ao processo encarcerador dxs negrxs escravizadx nas Américas, fruto da diáspora atlântica forçada pelo colonialismo, especialmente dos séculos XVII e XVIII. E campo de lutas ao extermínio necropolítico de negrxs e indígenas. O Quilombismo é pensamento negro-brasileiro nas obras de Abdias Nascimento, de Beatriz Nascimento, de Lélia Gonzales, do Mestre Nêgo Bispo e, também, abertura possível ao pensamento de Ailton Krenak e de Davi Kopenawa. Mas, também, é possível ser pensado e atualizado em processos e linhas de força que chamaremos de devires. Estes devires são aquilombamentos e aldeamentos em lugar/sítio e espaço/tempo, em ações e práticas estético-políticas, sejam elas nos ativismos contemporâneos (o feminismo negro/as lutas indígenas de nossa atualidade), ou, na arte contemporânea (nas artes visuais, nas ações performáticas, no cinema de guerrilha, nas literaturas insurgentes). O Quilombismo é, em nossa perspectiva, um devir-quilombista. Falaremos e clamaremos nesta intervenção *Por um devir-quilombista da arte*. Justamente, neste devir-quilombista da arte, negrxs-indígenas/indígenas/negrxs, tomam de assalto à casa grande da arte contemporânea, produzindo aquilombamentos e aldeamentos das galerias/feiras/bienais

do mercado capitalista neo-liberal das artes... e não só! Isso porque esse devir-quilombista é crítica e é clínica aos poderes instituídos, já que se apresenta duplamente: como forma de contrapoder; e, como produção de acolhimento e invenção de modos de outros de práticas artísticas e existências a partir de procedimentos coletivos, comunitários, colaborativos... àquelxs que se deixem atravessar por esses devires. “O devir-quilombista da arte é manual (aberto) de autodefesa do Povo Preto ao campo das artes”.

Diante de tantas ações e práticas de extermínio do Povo do Preto brasileiro, sejam pessoas negras e/ou indígenas precisamos urgir em nossa autodefesa e contra-ataque a lança de Zumbi e fazer vergar o arco, endereçando a flecha Xavante para, mais do que dizer um “basta!” a tudo isso... precisamos, também, justamente, ir às ruas para se autodefender e contra-atacar ao ataque dos exterminadores de nosso futuro -passado-presente que impetram um genocídio a céu aberto sobre nós. Contudo, esta autodefesa e contra-ataque que endereça a lança negra e a flecha indígena é uma espécie de arquivo-arm (memória-ferramenta) das *poderosidades* do Povo Preto brasileiro. Até porque essas armas que estamos clamando, não se trata de armas esculpidas da madeira da floresta ou forjadas em quaisquer metais. Tratam-se, isto sim, de táticas de luta políticas minoritárias, sob a forma de guerrilhas artísticas no campo de forças que compreende a arte contemporânea, e alhures.

Dito isto, partamos para a conversa que aqui teremos. Parto de uma proposição, ou mais precisamente de uma inflexão, para este “chamado” por nós designado de um devir-quilombista da arte. Esta inflexão e sentido a qual denominamos de “giro minoritário na arte contemporânea”. Mostrar que hoje eclode no seio do sistema de arte, desde os recortes curatoriais, a construção de nova fortuna crítica, a presença

em feiras e galerias de negócios, na construção e aquisição de acervos, sejam eles públicos ou privados e, ainda, na presença dessa perspectiva e lutas minoritárias em bienais (Bienal de São Paulo, por exemplo) e quinquienais de arte (Documenta de Kassel, por exemplo)... destacamos, fortemente, a presença de artista de recortes étnico-raciais negro-indígenas ou indígena-negros que representam a partir de suas obras, objetos, ações e práticas as questões de registro minoritário, as lutas do movimento e/ou do feminismo negro e as lutas dos povos indígenas. E mais, esses processos de representatividade no sistema da arte contemporânea não estão apenas relacionados às questões étnico-raciais, mas também às questões de gênero, como, por exemplo, dos feminismos (particularmente do feminismo negro) e das lutas das travestis e das pessoas transvestigeneres. Nos perguntamos, então, o que é, de fato este giro minoritário da arte contemporânea?

Em primeiro lugar, a posição que defendemos acerca do “giro” (minoritário da arte contemporânea) diz respeito aos seus próprios termos. O século XX, notadamente a partir de uma leitura que se pautou por uma história dos sistemas de pensamento, se viu implicado pelo que foi chamado de uma dupla virada. A primeira dessas viradas ficou conhecida como “virada linguística”, a qual defende que os saberes humanos, em especial a filosofia, deveria ter como foco de investigação privilegiadamente os estudos sobre a linguagem. Pensadores da linguagem como Ludwig Wittgenstein e Bertrand Russell e seus legados filosóficos foram decisivos para o que foi designado por uma certa filosofia anglo-saxã de “linguistic turn”, virada linguística, ou mesmo giro linguístico. À esta virada/giro autoproclamado de “linguístico” ocorre, como reação, o que acabou por ser denominado de “virada antropológica da filosofia”, que pregava

não propriamente o abandono às questões ligadas ao campo da linguagem, mas subordiná-las às referências do sujeito e da história e retomar as questões de orientação onto-políticas. De nossa parte, nos apropriamos aqui do sentido de giro/virada para designar um momento de eclosão das lutas minoritárias no campo das artes, privilegiadamente o campo expandido das artes visuais. Então, o sentido de virada, ou exatamente como chamamos de giro, é o de mudar o foco e o enfoque dos estudos de uma determinada área de pensamento e atuação, mas também, a construção de um campo de diagnóstico do presente que dê conta das regularidades de certas práticas sociais, no caso a Arte e seus novos atores, questões, abordagens e agenciamentos de enunciação que estão reorientando seu próprio sistema.

Em segundo lugar, a posição que defendemos acerca do “giro” (minoritário da arte contemporânea) é que se deu/está se dando, como dissemos, uma virada, uma mudança de rumo. Dito outro modo: afirmamos, como hipótese, que há em curso uma mudança de sentido na rota que leva ao Lugar da arte contemporânea de seu mercado e ao sistema na Atualidade, sistema este que consideramos é dominado por dispositivos biopolíticos de racialização. Dispositivos estes calcados no colonialismo e em suas várias formas de racismo, orientados pelo que o chamado pelo ativismo preto denomina de “branquitude” e que nós, seguindo a filósofa Denise Ferreira da Silva, nomeamos de “branquidade”. Defendemos que a arte contemporânea está (e muito precisa-estar) se *empretecendo*. Evidentemente, não estamos afirmando que arte se tornou negra-indígena, ou mesmo, que hoje encontramos nas mostras, bienais, feiras, etc, uma maioria de artistas negrxs-indígenas. Ao contrário, o que temos o é justamente o oposto, isto é, uma maioria esmagadora de artistas

não-pretos (negros-indígenas) nesses Lugares da arte. Contudo, o que aqui defendemos como análise e diagnóstico de um tempo que se faz cada vez mais presente é, justamente, esta mudança incontornável de rumo e sentido: a força que potencializa a arte da contemporânea hoje é (deve ser: *devir*) negra-indígena. Dizemos com veemência: a lança negra e a flecha indígena estão endereçadas a um futuro que já é, necessariamente, nosso presente, relendo nosso passado e contracolonialmente transmutando-o em um outro porvir. Por isso também afirmamos: toda a ira antirracista que leva o Povo Preto às armas da guerrilha artística é sagrada.

A arte preta contemporânea brasileira é o sopro de renovação dos estados das artes em nossa Atualidade.

E por quê? Aqui temos o terceiro ponto de nossa argumentação.

Em terceiro lugar, a posição que defendemos acerca deste “giro” (minoritário da arte contemporânea) é que este pode ser pensado como uma forma de luta política, de luta de minorias, de luta minoritária. Nessas lutas há como que uma indiscernibilidade entre ser um/uma/ume artista e ser um/uma/ume ativista à qual seu estado de ser comporta. Ser negro/negra/negro ou ser indígena, apenas para ficar no Povo Preto, mas poderíamos falar das trans, das travas, das transvestigeneres. Trata-se de tornar mais poroso esta relação entre artista e ativista. Trata-se de mostra e fazer ver que não há distinção possível entre o/a ativista e o/a artista. Não se trata mais de obra ou processo artístico, mas de ações e práticas artísticas-ativistas que são, sempre, enfrentamentos aos poderes instituídos que podem, por vezes, inadvertidamente produzir uma zona cinzenta entre a arte e o crime. Isto sem nunca deixar de ser, de fato, ações e práticas legítimas e justas à causa que estes e estas artistas-ativistas defendem com suas

ações e práticas no campo das artes, melhor dizendo, no campo social que agem e militam.

O giro minoritário da arte contemporânea engendra, nessa perspectiva, um devir-quilombista das artes:

Abdias Nascimento **e**

Arjan Martins,

Ayrson Heráclito,

Castiel Vitorino,

Daiara Tukano,

Dalton Paula,

Daniel Lima,

Denilson Baniwa,

Elian Almeida,

Elton Sara Panamby,

Frente 3 de Fevereiro,

Jaider Esbell Makuxi,

Jaime Lauriano,

Jota Mombaça,

Marcelo D’Salete,

Maré de Matos,

Maxwell Alexandre,

Mulambo,

Moara Brasil Pankararu,

Musa Mattiuzzi,

Naine Terena,

Olinda Yawar Tupinanbá,

Panmela Castro,

Paulo Nazarath,

Renata Felinto,

Rosana Paulino,

Sidney Amaral,

Sonia Gomes,

Tiago Sant’Ana,

Xadalu Tupã Jekupé **e**

Yhuri Cruz...

1+30 nomes de artistas-ativistas às lutas minoritárias de nosso tempo presente. De Abdias Nascimento... o “A” do Arco e da lança que inaugura, não como primeiro, mas como ponto de partida, ao que denominamos de devir-quilom-

bista da arte... à Yhuri Cruz, jovem e poderoso artista negro carioca, passando por Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Castiel Vitorino, Daiara Tukano, Dalton Paula, Daniel Lima, Denilson Baniwa, Elian Almeida, Elton Sara Panamby, Frente 3 de Fevereiro, Jaider Esbell Makuxi, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Marcelo D'Saete, Maré de Matos, Maxwell Alexandre, Mulambo, Moara Brasil Pankararu, Musa Mattiuzzi, Naine Terena, Olinda Yawar Tupinanbá, Panmela Castro, Paulo Nazarath, Renata Felinto, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Sonia Gomes, Tiago Sant'Ana e Xadalu Tupã Jekupé... todas, todos e *todes* que apontam a Lança e vergam o Arco do pioneiro Abdias e mais além...

Referências

- 28 de Maio, Coletivo. VASCONCELLOS, Jorge e PIMENTEL, Mariana. "O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)". *Revista Vazantes*, periódico do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará/PPGArtes-UFC, nº 1. pp. 192-200
- BASBAUM, Ricardo. *Manuel do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BEY, Hakim. TAZ – Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- _____. *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares.* (Web)
- CAMNITZER, Luis. "Arte contemporânea colonial". *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, 266-274.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 1992.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável. Lendo cenas de valor contra a flecha do tempo.* São Paulo Edições Casa do Povo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Graal, 3ª edição, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras. Diáspora Africa: Editora Filhos da África, 2018.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo.* São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1985.
- GUÉRON, Rodrigo e VASCONCELLOS, Jorge. "depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas)". Ouro Preto-MG: *Revista ALEGRAR*, nº 15, 2015.
- MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Ensaio Fundamentais: Artes plásticas.* COHEN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2010, 123-131.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo – documentos de uma militância Pan-Africanista.* 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Possibilidade nos dias de destruição.* Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- NÊGO BISPO (Antônio Bispo dos Santos). *Colonização, Quilombos: modos e significação.* Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Médio. UnB, 2015.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um Xamã Yanomami.* São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- PIMENTEL, Mariana. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade estética ou JR." In: ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro Nacional da ANPAP* (Cd-Rom), 2011.
- PIMENTEL, Mariana. "Fabulemos! Ou como resistir à ficção". *Conexões: Deleuze e Política e Resistências e...* GALO, Silvio et alii (org). Petrópolis: Editora De Petrus, 2013, pp. 173-185.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano – Crônicas da travessia.* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.

RAMIREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade. Conceitualismo na América Latina”. *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, nº. 15, 2007.

VASCONCELLOS, Jorge e CASTELO BRANCO, Guilherme. *Arte, Vida e Política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3?UERJ, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. “A anarquitectura de Gordon Matta-Clark: autonomismo político e ativismo estético”. *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, nº. 25, maio 2013, pp. 88-99.

VASCONCELLOS, Jorge e ROCHA, Isabelle. “Práticas artísticas na rua e ativismo político: entre fronteiras e continuidades”. IN: *A cidade em obras: imaginar, ocupar, redesenhar*. Publicação do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. PUCU, Izabela Pucu *et alii* (org.). Rio, 2015, pp. 66-73.

Jorge Vasconcellos

Negro-indígena. Doutor em Filosofia. Professor do Associado na Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói-RJ/Brasil, no Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. É o atual Coordenador do Programa/PPGCA-UFF (2019-2023). Líder do Grupo de Pesquisas CNPq – práticas estético-políticas na arte contemporânea. Teórico-ativista no Coletivo de ações e práticas estéticos-políticas e procedimentos acadêmicos contrapedagógicos 28 de Maio. Cientista de Nosso Estado/CNE-2020 pela FAPERJ. Fez Pós-doutorado em Artes no Instituto de Artes da UERJ (2019). Publicou livros sobre Deleuze, Foucault e Arte Contemporânea, além de ensaios sobre teoria da arte e do cinema em uma perspectiva filosófica. Tem no prelo, Editora Circuito/Edições PPGCA, o Livro da Coleção Mosaico/PPGCA – Coletivo 28 de Maio: arte e lutas minoritárias, com Mariana Pimentel/IART-UERJ. Pai de Valentina/Théo, Joaquim e Zoé.

VOLTAR À ENCRUZILHADA: A POÉTICA DO RETORNO DE GEOVANNI LIMA

GOING BACK TO THE CROSSROADS: THE POETICS OF THE RETURN OF GEOVANNI LIMA

Maíra Freitas de Souza

PPGAV-Unicamp

Geovanni Silva Lima

PPGAV-Unicamp

Resumo: A produção em arte da performance do artista capixaba Geovanni Lima é analisada a partir de uma perspectiva decolonial, considerando inflexões teóricas das epistemologias afro-brasileiras e da abordagem queer of color, ou *cuír*. Destacaremos a sua série de três performances Exercícios para se lembrar (2018-2021), que forneceram elementos importantes sobre a articulação entre memória, processos de subjetivação, pactos identitários e produção poética.

Palavras-Chave: Geovanni Lima, performance, comportamentos reiterados, arte afro-brasileira.

Abstract: *The performance art production of the Capixaba artist Geovanni Lima is analyzed from a decolonial perspective, considering theoretical inflections of Afro-Brazilian epistemologies and the queer of color approach, or *cuír*. We will highlight the series of three performances called Exercises to remember (2018-2021), that provide important elements about the articulation between memory, subjectification processes, identity pacts and poetic production.*

Keywords: *Geovanni Lima, performance, repeated behavior, Afro-Brazilian art.*

Geovanni Lima¹ é um performer e artista visual de Vitória (ES), e sua produção artística investiga as relações entre corpo, sociedade e subjetividades, articulando questões sobre os marcadores que seu corpo sofre enquanto homem negro, em íntimo diálogo com seus acervos memoriais e dentro de uma concepção de performance que amalgama sua trajetória como artista com sua biografia.

Seu trabalho parte do corpo e se constrói, majoritariamente, a partir da materialidade do próprio corpo, mas se concretiza também em outros suportes. Artista, produtor cultural e pesquisador, mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Lima tem construído uma sólida carreira enquanto performer, trabalho reconhecido com a indicação ao Prêmio PIPA 2021 e a participação em diversos eventos de arte, como o XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, da New York University (NYU) (2019); a p.ARTE nº 42, da Plataforma de Performance Arte no Brasil (2019); e a Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP, realizado pelo Coletivo Tenso(A)tivo com recursos do Rumos Itaú Cultural (2018). Como produtor cultural, é um dos propositores dos projetos Performe-se – Festival de Performance (2015, 2017)² e coordena o Festival Lacração – Arte e Cultura LGBTQIA+ (2019, 2021),³ ambos realizados no Espírito Santo.

Em sua trajetória, o artista tem friccionado os campos da arte e da vida, uma vez que entende que o resultado dessa ação é extremamente nutritivo para seu processo de criar. Neste sentido, Lima afirma, em entrevista,⁴ que

Embora quando ditos ou escritos pareçam cam-

pos distintos, tenho percebido o que é arte e o que é vida de maneira emparelhada. Ambos os campos se formam e se transformam a partir de minha condição enquanto sujeito preto, gordo e gay, nascido e criado no Brasil, país estruturalmente racista. [...] Desde muito cedo eu construí e executei diversas ações corporais em resposta a essa conjuntura na qual eu estou inserido. Ações que se deram no meu corpo, e que eram a forma como eu inventava possibilidades para viver, ou melhor, a forma pela qual eu me produzia no mundo e em resposta a ele. (FREITAS, 2020, s/p.)

As obras do artista, produzidas em diálogo com seus arquivos pessoais e as diversas partituras corporais elaboradas e executadas em sua vida cotidiana, como aponta Eryl Vieira Jr. (2019, p. 187), “exploram as potencialidades de seu corpo gordo, gay e negro, que excede padrões estéticos normativos, em trabalhos que o ressignificam a partir de memórias e sobreposições de alteridades”.

Ao acessar lembranças e partituras corporais que desempenhou em momentos de sua infância e adolescência, o artista se aproxima do que Richard Schechner (2003) chamou de *comportamentos reiterados*, ou seja, opera a inclusão – no campo formal da arte – de comportamentos corporais, ações físicas que já lhe são conhecidas, que ele executou em respostas a diversas situações – o que inclui processos pautados em experiências de violência. Nessa prática metodológica encontra-se uma das principais questões da poética do artista: suas ações são mobilizadas pelo desejo político de denunciar processos racistas que violentam cotidianamente corpos afro-brasileiros como o seu.

A escolha de Lima de construir sua trajetória artística majoritariamente a partir da arte da performance – observando seu portfólio artístico, são encontrados dez trabalhos em performance e videoperfor-

1 Portfólio do artista disponível em: www.geovannilima.com.

2 Disponível em: <https://performese.wixsite.com/performese>. Acesso em: 24 abr. 2021.

3 Disponível em: www.festivallacrao.com.br. Acesso em: 24 abr. 2021.

4 FREITAS, Maira. Geovanni Lima: a performance nas raízes da pele. Hipocampo Art, Campinas, v. 8, out. 2020. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/entrevista-com-geovanni-lima/>. Acesso em: 16 abr. 2021.



mance, além de uma série de objetos bidimensionais – ratifica o que aponta Richard Schechner ao afirmar que

[...] performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos reiterados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

É pela utilização de seu corpo como material incontornavelmente político que o artista opera práticas de subversão das violências sofridas, ao incorporar termos opressivos e violentos resignificando-os enquanto termos afirmativos. A partir, sobretudo, das violências que experienciou por sua condição de homem negro, gordo e homossexual, o artista revisita seu processo de formação identitária (HALL, 2016), subvertendo a animalização imposta ao seu corpo afro-brasileiro (NOGUEIRA, 1998) e reposicionando os traumas marcados em seu repertório de sujeito.

Essa prática se alinha às proposições teórico-políticas *queer* (BUTLER, 2003) e soma-se aos tensionamentos identitários implicados pela contextualização latino-americana, naquilo que podemos perceber como práticas decoloniais

Figura 01. Geovanni Lima. Epiderme social. 2015. Documento de performance. Viradão Cultural de Vitória/ES. Fonte: Tom Fonseca.



Figura 02. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?*. 2018. Documento de performance. Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP. Fonte: Ana Lages.

do *queer of color* ou teoria *cuír* (PELÚCIO, 2014; PEREIRA, 2015). Essa operação é complexa, uma vez que, em alguns de seus trabalhos em performance, o próprio artista se coloca em um estado de tensão.

Em *Epiderme social*,⁵ de 2015 (Figura 01), por exemplo, Lima ocupa o espaço público portando seis carimbos com letras maiúsculas com os xingamentos “GORDO”, “PRETO”, “VIADO”, “SAPATÃO”, “FEMINISTA” e “AFEMINADO”, e, no sétimo carimbo, seu nome, “GEOVANNI”. Definido o local onde executará a performance, ele se despe, deixando sobre seu corpo apenas uma bermuda térmica preta, que comporta, além dos carimbos, uma almofada carimbeira e uma venda para os olhos. Após se vender, o artista oferta em uma das mãos os carimbos e, na outra, a carimbeira. Seu corpo é o convite para que o outro o manipule, o marque.

Por meio de um processo de produção de gravu-

ra, em que o carimbo assume o lugar da matriz, e seu corpo, o de matéria para a impressão, o artista concede ao transeunte que passa e decide interagir duas possibilidades: marcar seu corpo com palavras pejorativas que são comumente atribuídas a pessoas que acumulam marcadores sociais, ou escolher carimbar o nome próprio do sujeito.

Ao operar em uma chave *queer*, além de elaborar aspectos subjetivos próprios, Lima atua no sentido de que outras subjetividades positivas se façam possíveis, em um processo de empoderamento (SARDENBERG, 2006) ou, nos termos da teórica Jaqueline Gomes de Jesus, de construção de um corpo-positividade (JESUS, 2013). Essa tessitura da subjetividade – pessoal e daqueles que partilham dos mesmos marcadores identitários – também se revela na produção teórica do artista: em *Exercícios para se lembrar: a performance como método para elaboração de subjetividade*, dissertação de mestrado defendida na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação, do Programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp, Lima se volta para os cadernos de memó-

⁵ Disponível em: <https://www.geovannilima.com/epiderme-social>. Acesso em: 1 mai. 2021.



rias que produziu ainda adolescente, especificamente para três práticas corporais que descreveu neles, utilizando-as para criar uma série de três trabalhos homônimos ao título da dissertação.

A primeira performance, *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* (Figuras 02, 03 e 04) – realizada durante a Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP, em 2018, e, posteriormente, no Festival MoV.Cidade em Vila Velha/ES, em 2019 – originou-se de um comportamento corporal exaustivamente executado pelo artista: as caminhadas pelas ruas de Sooretama, sua cidade natal, no interior do Espírito Santo, para participação em cultos neopentecostais.

Durante os dias de residência em Oiapoque/AP, o artista identificou pontos similares entre a cidade onde cresceu e a localidade que obser-

vava. Os dois territórios sofriam com descaso de autoridades públicas, no que diz respeito à infraestrutura urbana, e apresentavam um alto número de templos neopentecostais, como os que Lima frequentava na adolescência e que subjogavam, violentavam e reprimiam seu corpo negro e gay. Ao retratar o memorial da performance, o artista afirma que:

Para a performance me propus a caminhar pela cidade do Oiapoque, iniciando o trajeto na Ponte Binacional Franco-Brasileira, situada na divisa entre Brasil e Guiana Francesa (Saint-Georges City), e finalizando-o nas imediações centrais da cidade, tendo como território definido para esse momento o porto informal de barqueiros, instalado às margens do Rio Oiapoque, que atuava clandestinamente no tráfego de turistas sem documen-

Figura 03. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?*. 2018. Documento de performance. Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP. Fonte: Ana Lages.



Figura 04. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?*. 2018. Documento de performance. Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP. Fonte: Ana Lages.

tação que desejavam visitar o departamento francês. Caminhando descalço pelo percurso descrito anteriormente, utilizando roupas brancas e portando nas mãos uma bandeira da mesma tonalidade com medidas de 2,30 m x 2,25 m. A cada templo religioso que encontrava em meu trajeto, em um movimento contínuo, até que houvesse o esgotamento de meu corpo, tremulava a bandeira em suas portas de entrada. (LIMA, 2018, s/p)

Vestindo branco em honra a Oxalufã, versão mais velha do orixá Oxalá, o artista clama por justiça para os seus. Ao tremular a bandeira branca a cada templo religioso que encontrava em seu caminho, resgata a narrativa de Oxalufã, que, tendo sido libertado após sete anos em que viveu como prisioneiro na corte do Rei Xangô,

foi recebido pelos cortesãos vestidos de branco em sua homenagem (PRANDI, 2003). Lima se coloca no espaço como quem está pronto a receber os aprisionados nas masmorras que lhes são familiares, esperando-os com o estandarte da justiça.

A segunda performance, *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, de 2019 – executada durante as festividades do 26º aniversário do Museu Capixaba do Negro (MUCANE), em Vitória/ES; na III Mostra Movediça de Performances, na Galeria Liberdade, em São Paulo/SP; e na p.ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR –, originou-se de uma ação corporal desempenhada pelo artista em resposta a um ataque racista sofrido no ambiente escolar durante sua adolescência.



Figura 05. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*. 2019. Documento de performance. p.ARTE – Plataforma de Performance. Curitiba/PR. Fonte: Flávio Ribeiro.

Figura 06. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*. 2019. Documento de performance. p.ARTE – Plataforma de Performance. Curitiba/PR. Fonte: Flávio Ribeiro.

[...] no final dos anos noventa, [...] na escola onde estudava no interior do Espírito Santo, a classe toda passou a se referir a mim como “Geovanni Fedorento”, atribuindo-me um mau odor que impregnava o ambiente e que tinha sua origem desconhecida. Após muitos meses vivenciando essa situação extremamente constrangedora, decidi respondê-la: diante de toda a classe, inclusive com a presença da professora – branca – que nunca interferiu, me pus a utilizar três frascos inteiros de desodorantes aerossóis. Me lembro de todos em silêncio e do cheiro igualmente forte ao anterior que impregnou o ambiente. Depois dessa utilização, nunca mais me chamaram de “Geovanni Fedorento”. (LIMA, 2019, s/p)

A partir do acontecimento relatado, o artista desenvolveu a performance em três atos subsequentes. No primeiro (Figura 05), vestido com calça e camisa branca, o artista se posiciona sentado diante de um recipiente com seis fras-

cos de desodorantes aerossol. Um áudio é disponibilizado no ambiente com o relato da experiência vivida na adolescência e, à medida que ela é narrada, o artista, já nu, utiliza os seis frascos de desodorante sobre o seu corpo, até que o conteúdo dos frascos se esgote. O processo de aplicação não se limita às axilas, estendendo-se para todas as partes de seu corpo.

Para o segundo ato (Figura 06), o artista ainda nu se coloca diante de uma bacia vazia, um frasco de azeite extravirgem, essência de arruda e discos de algodão. Após a preparação de uma mistura da essência com o azeite, Lima aplica o unguento, utilizando o algodão, sobre as irritações ocasionadas pela ação anterior.

Por fim, no terceiro ato (Figuras. 07 e 08), Lima prepara um banho de sete ervas, com guiné, arruda, alecrim, colônia, abre-caminho, manjeriço e alfazema. Ainda nu e diante de dois recipientes – um maior, onde é possível acomodar seu corpo



Figura 07. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*. 2019. Documento de performance. p.ARTE – Plataforma de Performance. Curitiba/PR. Fonte: Flávio Ribeiro.

em pé, e um menor com água quente e as ervas a serem maceradas –, o artista realiza o preparo de um banho. De joelhos diante do recipiente menor, macera as ervas e as mistura com a água quente. Assim que a água incorpora as essências das ervas, em pé, dentro do recipiente maior, o artista aplica o preparo sobre seu corpo, respeitando o limite do pescoço até os pés.

O trabalho articula dois aspectos importantes presentes na subjetividade do artista e, portanto, no universo poético que o mesmo operacionaliza partindo de sua condição de pessoa afro-brasileira: a recorrência de processos racistas, baseados na criação e manutenção de estereótipos (HALL, 2016) e de *imagens de controle* (COLLINS, 2000, 2019; BUENO, 2020) que cotidianamente são atribuídos a corpos como

o de Lima; e a produção de um estado de cura para os traumas causados por esses processos de violência, pelo acesso ao universo ancestral afro-ameríndio que, no trabalho, se materializa através da utilização das ervas.

Ao performar o trabalho *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, o artista estabelece um diálogo direto tanto com quem exerce a posição de violentador, ao expor o trauma e nomear seus acusadores, permitindo que estes se responsabilizem por seus papéis, quanto com quem é violentado, indicando encaminhamentos para a experiência racista sofrida: voltar-se à ancestralidade, aquilombando-se (NASCIMENTO, B., 1985; NASCIMENTO, A., 2019).

A terceira performance da série *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, de 2021 (Figuras 09 e



10), elaborada com recursos do Fundo Municipal de Cultura de Vitória (Funcultura) e da Lei Federal Aldir Blanc, a exemplo das duas performances anteriores, originou-se de uma experiência corporal vivenciada pelo artista ao disputar no ambiente escolar o título de Rei da Primavera.

Para a realização da performance, o artista desenvolveu o que chama de pele-macacão (LIMA, 2021), uma espécie de segunda pele que cobre todo o seu corpo, bordada com flores e folhas artificiais de diversos tipos. Para cobrir a cabeça, o artista produz uma coroa imponente e, a exemplo das figuras reais que habitam o imaginário popular, Lima acrescenta ainda à pele-macacão uma espécie de capa, construída a partir do que parecem ser folhas de planta trepadeira. Seu rosto, como em uma saída de san-

to no candomblé, está coberto pelo que sugere ser um *ofilá*, comumente utilizado por *yawôs* ao incorporarem seus orixás, impossibilitando que o identifiquem ao vestir o figurino.

O roteiro performático define que, durante quarenta minutos, o artista se coloca a caminhar pelo espaço público portando, em uma das mãos, uma cesta com flores que foram confeccionadas por ele a partir de retalhos de tecidos. Enquanto caminha, ao encontrar outros corpos negros como o seu, Lima os presenteia com as flores.

O gesto do artista de entregar flores a pessoas negras que cruzam seu caminho retira esses corpos do lugar duro da sobrevivência cotidianamente experienciada e lhes oferece um território fundamentado no cuidado e no amor entre

Figura 08. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*. 2019. Documento de performance. p.ARTE – Plataforma de Performance. Curitiba/PR. Fonte: Flávio Ribeiro.



Figura 09. Giovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*. 2021. Documento de performance. Vitória/ES. Fonte: Paula Barbosa.

iguais (hooks, 2000). A performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* cria uma contramaré para o lugar violento que a sociedade branca e hegemônica, ou os ideais sociopolíticos da branquitude, reserva a corpos afro-brasileiros. No encontro com pessoas que partilham de alguns de seus marcadores sociais, embora elas não pudessem enxergar a cor de sua pele, Lima estabelece uma potente rede de afetos exclusivamente negra.

A série *Exercícios para se lembrar* articula memória e repertório subjetivo, levando esses conteúdos – transmutados em atos poéticos – para o entorno, em um generoso gesto para consigo e para uma construção comunal antirracista. A devolução simbólica das violências raciais vividas, a entrega do corpo ao espaço e às gentes e

o gesto de presentear com flores sujeitos racializados que vão à feira estabelecem a ética justa de partilha do artista com o mundo: é na encruzada dos afetos, nas relações postas entre sujeito e comunidade que se forja a possibilidade de voltar à encruzilhada e refazer o caminho ou, nos dizeres da colonialidade, ressignificar a vida.

Referências

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of em-



powerment. London: Routledge, 2000.

____. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FREITAS, Maíra. Geovanni Lima: a performance nas raízes da pele. **Hipocampo Art**, Campinas, v. 8, out. 2020. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/entrevista-com-geovanni-lima/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniela Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

hooks, bell. Vivendo de amor. *In:* WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs.). **O livro da saúde das mulheres negras:** nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. v. 2, p. 188-198.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Feminismo e identidade de gênero: elementos para a construção da teoria transfeminista. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO – DESAFIOS ATUAIS DO FEMINISMO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais.** Florianópolis: UFSC, 2013, p. 1-10.

LIMA, Geovanni. **Epiderme social**, 2015. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/epiderme-social>. Acesso em: 29 abr. 2021.

____. **Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?**, 2018. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/quantos-passos-valem>. Acesso em: 29 abr. 2021.

____. **Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar**, 2019. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/branqueamento-ou-acao>. Acesso em: 29 abr. 2021.

Figura 10. Geovanni Lima. *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*. 2021. Documento de performance. Vitória/ES. Fonte: Paula Barbosa.

____. **Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera**, 2021. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/rei-da-primavera>. Acesso em: 29 abr. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância panafricanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodíaspóra. Revista do Mundo Negro**, Ipeafro, ano 3, n. 6 e 7, p. 41-49, 1985.

NOGUEIRA, B. Isildinha. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil? **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 24, mai./out. 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea – Revista de Sociologia da Ufscar**, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

SARDENBERG, Cecília. Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TRILHAS DO EMPODERAMENTO DE MULHERES – PROJETO TEMPO, 1., Salvador, 2006. **Anais**. Salvador: NEIM/UFBA, 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

VIEIRA JR., Eryl. **Exercícios do olhar, exercícios do sentir**. Vitória: Cousa, 2019.

Maíra Freitas de Souza

É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica; mestra em Múltiplos pela Unicamp, onde desenvolveu pesquisa intitulada Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa; e graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Atua como pesquisadora em arte contemporânea, com enfoque em videoperformance e videoarte e suas relações com gênero, sexualidade e racialidade; é arte-educadora, artista e curadora. Expôs na individual Solo da maternagem solo, no espaço cultural Torta (Campinas-SP); publicou a série de foto-performance Deslizamento e Emersão no livro Nós (em) Butler: gênero, política, educação, ética, arte, organizado por Jacob Bizziak (Ape’Ku Editora, 2020). Publica em periódicos acadêmicos e plataformas de arte. Sua pesquisa de doutorado tem financiamento da agência CAPES.

Geovanni Silva Lima

É artista e performer. Mestre em Artes Visuais (UNICAMP) e Licenciado em Artes Visuais (UFES). Tem realizado pesquisas visuais ligadas à diáspora negra, arte contemporânea e performance. Indicado ao Prêmio PIPA 2021, seus trabalhos em performance, videoperformances e desmontagens poéticas foram apresentados em exposições, seminários e festivais na Cidade do México (MEX), Rio Grande (RS), Florianópolis (SC), Joinville (SC), Curitiba (PR), São Paulo (SP), Uberlândia (MG), Macapá (AP), região metropolitana de Vitória (ES), entre outros. Idealizador e Coordenador do Festival Lacração – Arte e Cultura LGBTI+ e do Performe-se – Festival de Performance.

NÃO CAMINHO SOZINHO: PERCURSO PARA RECORDAR E RESSIGNIFICAR NA OBRA DE PAULO NAZARETH

I DO NOT WALK ALONE: A PATH TO REMEMBER AND RE-SIGNIFY IN THE WORK OF PAULO NAZARETH

Camila Calolinda da Silva

PPGEL-UFMS

Alex Fabiano Alonso

PPGEL-UFMS

Eluiza Bortolotto Ghizzi

PPGEL-UFMS

Resumo: O presente artigo interessa-se pela obra do artista contemporâneo mineiro Paulo Nazareth (1977). Em um primeiro momento, analisa o seu fazer artístico por meio de percursos de viagem com base nos conceitos de “lugar” e “não lugar” antropológicos, cunhados por Marc Augé. Em seguida, no intuito de aprofundar-se no estudo dos significados com os quais o artista trabalha, detém-se em um registro videográfico da obra “Árvore do Esquecimento” (2013), a qual analisa recorrendo a uma aplicação da semiótica peirciana à imagem, proposta pela semioticista Lúcia Santaella. Os resultados mostram uma obra que valoriza o sentido de lugar na medida em que vai na contramão das figuras de excesso que Augé associa aos não lugares e, ao mesmo tempo, reconstrói simbolicamente vivências ancestrais dele próprio e de todos os outros com os quais se identifica.

Palavras-chave: Paulo Nazareth, não lugar, semiótica peirciana.

Abstract: *This article is interested in the work of contemporary artist Paulo Nazareth (1977). At first, he analyzes his artistic work through travel itineraries based on the concepts of anthropological “place” and “non-place”, coined by Marc Augé. Then, in order to deepen the study of the meanings with which the artist works, he dwells on a videographic record of the work “Árvore do Esquecimento” (2013), which he analyzes using an application of Peircean semiotics to the image, proposed by semiotician Lúcia Santaella. The results show a work that values the sense of place insofar as it goes against the figures of excess that Augé associates with non-places and, at the same time, symbolically reconstructs ancestral experiences of himself and of all the others with whom he identifies.*

Keywords: *Paulo Nazareth, non-places, Peircian semiotics.*

Paulo Nazareth (1977) é um artista viajante¹ contemporâneo, e performático, seu corpo é a força de sua obra, mas não se limita a ele; explora em seus trabalhos questões ligadas à sua ancestralidade, à sua identidade, à miscigenação, às relações de trabalho, aos deslocamentos, às fronteiras, às migrações e até mesmo ao próprio conceito de arte. Trata também dos encontros e do cotidiano. Produz trabalhos que instigam os espectadores a ver além do que está posto, a questionar, por exemplo, a exotização do indivíduo não-branco (e por isso muitas vezes considerado não-humano), a concepção de nacionalidade, as fronteiras artificiais entre países e a noção de pertencimento, a de memória, o nosso lugar no mundo, os passados, o presente (e por que não os futuros possíveis?). Seu foco são as relações que mantemos com tudo isso.

O caráter mutável das relações humanas também foi considerado por Augé (2014, p.7) que, diante das influências das tecnologias digitais e dos excessos da “sobremodernidade”,² depara-se com o desafio do antropólogo para passar a estudar tais relações no presente e no seu próprio ambiente, tomando a si mesmo como outro, escreve: “sob determinados aspectos, todos pertencemos ao mesmo mundo e, por essa

razão, o observador, seja ele quem for, faz parte daqueles que ele observa e torna-se desse fato seu próprio indígena”. Essa clareza é importante para legitimar que analisemos o espaço que ocupamos no mundo. Recortamos para este estudo os conceitos de “lugar” e “não lugar” antropológicos, tratados por Augé (1999; 2012; 2014), para considerar a relação que os indivíduos mantêm com os locais, as quais não estão dissociadas das relações de significação desenvolvidas ou não com esses.

Dedicamo-nos aqui a ver de que forma esses conceitos de lugar e não lugar podem nos ajudar a ler a obra *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento] (2013), da série “Cadernos de África” (2013-) do artista mineiro Paulo Nazareth. Trabalhamos com a hipótese de que, tal como as relações que mantemos com os espaços alteram a nossa percepção e as significações que damos para eles, também o processo da obra de Paulo Nazareth produz uma mudança na relação com os espaços, que talvez passem da condição de não lugar à de lugar. Para compreender se e como essas relações ocorrem, propomos considerar, paralelamente aos conceitos de lugar e não lugar de Augé, conceitos da semiótica do estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), com base nos trabalhos da pesquisadora brasileira Lúcia Santaella (2002; 2004; 2012).

Caminhar, habitar, pertencer

Andar é conhecer, mais do que colocar um pé à frente do outro e nos movimentar fisicamente. O ato de caminhar pode produzir também mudanças internas. Ao nos deslocarmos de um local para outro vemos paisagens, pessoas, arquiteturas e culturas diferentes, e essa movimentação ocorre externamente e internamente, desse modo, “a viagem só pode ser apreendida pelo corpo inteiro transformado em olhar” (MELO, 2012, s.p.). É com esse ponto de vista

1 Artistas viajantes são aqueles que estabelecem uma relação estreita entre sua obra e suas trajetórias em viagens.

2 Ou “supermodernidade” - Termo utilizado por Augé para discutir uma ideia de comunidade mediada pelos laços de solidão (onde se convive mais com os meios eletrônicos do que com outros indivíduos), procurando assim realizar uma nova reflexão sobre a Antropologia na atualidade e a complexidade da análise das sociedades atuais e em constante movimentação, e de escalas planetárias, que segundo o autor requer novos métodos. Augé (2014, p.38) altera o termo “supermodernidade” para “sobremodernidade”, segundo ele mais coerente, pois é um “termo calcado sobre aquele de ‘sobredeterminação’, utilizado por Freud, e em seguida por Althusser, para designar a multiplicidade de causas que engendram a complexidade das situações estudadas”, faremos uso da expressão mais recente dada pelo autor, por considerarmos que representa suas reflexões mais atuais.

que nós também artistas, e viajantes, além de pesquisadores, percorremos parte da obra de Paulo Nazareth.

Falar sobre Paulo Nazareth é evocar passados, repensar presentes e questionar futuros. Paulo Sérgio da Silva é o nome de batismo desse mineiro, nascido em 1977 na cidade de Governador Valadares, que, ele faz questão de lembrar, era conhecida como Santo Antônio das Figueiras na época de seus antepassados, indígenas Botocudos. Estes têm seus representantes atuais nos Krenak (autodenominados Borum), de quem o artista é descendente por parte de mãe. Ele reforça a ligação com a árvore genealógica materna por meio do nome que escolheu para si: Paulo Nazareth, como é conhecido, é uma homenagem à sua avó materna, Nazareth Casiano de Jesus, de origem Borum, que foi internada na Colônia de Barbacena³ no final de 1944. Em sua obra e no seu discurso o artista evoca essa e outras memórias individuais e coletivas, histórias que muitos querem apagar.

Paulo Nazareth é, segundo o próprio artista, “objeto de arte”, e divide-se assim da pessoa Paulo Sérgio da Silva. Ainda relata que “ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção” (VIANA, 2019). Assim a pessoa e o artista-obra habitam

3 A cidade de Barbacena em Minas Gerais ficou conhecida como Cidade dos Loucos, quando colônias manicomiais foram instaladas ali, sendo o maior hospício do Brasil. Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do “Colônia”, como era conhecido o complexo, ao menos 70% dos internos não tinham diagnóstico de doenças mentais, eram apenas os “cidadãos indesejados” como: epiléticos, homossexuais, prostitutas, alcoólatras, negros, indígenas, pobres, mães solo, etc., quem incomodava gente poderosa era enviado para lá; suas instalações foram comparadas aos campos de concentração nazistas, devido ao tratamento desumano dado aos internos. (ARBEX, 2013).

o mesmo corpo, e não conseguimos separar um do outro, por isso só faz pertinente apresentá-lo desse modo. Sua ancestralidade complexa é um elemento importante do seu trabalho. Ele se autodenomina uma “afro-indígena” ou um “lusó-italo-afro-krenak” (FOLHA DE S. PAULO, 2013), descendente de indígenas por parte de mãe, italianos e africanos por parte de pai. Partilha essa ancestralidade conosco, em suas falas, suas histórias compartilhadas e em suas obras.

O caminhar está ligado aos seus antepassados indígenas e africanos em parte, bem como à sua infância, quando caminhava de sua casa para a casa de seu avô, isso bem cedo, quando o dia estava nascendo, e à noite ao retornar. E caminhava também em outra situação, quando sua mãe matriculou os filhos em escolas no centro, longe de onde moravam, para que eles aprendessem a se deslocar, do canto para o centro, ou da periferia para o centro. Segundo o artista sua mãe dizia: “para não ficar bobo, tem que aprender a andar, conhecer”, assim ele foi andando, e mapeando territórios cada vez mais extensos (NAZARETH, 2019).

A partir daí, realiza suas obras sem um local fixo, no trecho, e ao seu modo abre caminhos. No percurso sofre o rigor das intempéries, mas, apesar delas, o caminhar acaba por se tornar mais importante do que o destino. Além disso, com esses processos ele acaba mudando também. Em entrevista concedida à Mariana Zylberkan (2012) Paulo Nazareth trata seu fazer artístico como “arte de conduta”, onde ao mesmo tempo em que conduz a obra é conduzido por ela, o artista alega que essa “é uma forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo apreciá-lo”. Tal mistura entre obra e artista nos permite também, do ponto de vista de observadores, perceber e questionar a partir dos fragmentos de sua história compartilhados conosco.

No ato de caminhar reside parte importante de seu fazer artístico. Na série “Cadernos de África”, por exemplo, começou a partir da cozinha da mãe, dona Ana. Segundo o artista, naquele lugar, ele procura o que tinha de África em sua casa. Conforme com Rocha (2020) “Cadernos de África” iniciada em 2012,⁴ teve trabalhos expostos pela primeira vez já em 2013, na 12ª Bienal de Lyon (França) e na 55ª Bienal de Veneza (Itália), de ambas o artista participou apenas com obras, mas não estando pessoalmente. Galvão (2020) escreve que o artista “só pretende pisar (na Europa) depois de percorrer toda a África”. E do mesmo modo que na casa de sua mãe busca vínculos com a África, estando na África, procura as coisas que achou na cozinha de sua mãe. Segundo Rocha (2020, p.104), chegando ao continente africano o artista viaja a partir da Cidade do Cabo, na África do Sul, em direção ao norte e passando por Joanesburgo, também na África do Sul, Lusaca no Zâmbia, Harare e Bulawayo no Zimbábue, Windhoek na Namíbia, Maun em Botswana, Maputo em Moçambique, Lagos na Nigéria, Uidá, Abomei e Cotonou em Benim, e Nairóbi no Quênia, e nessa performance/caminhada não lavou os cabelos. O artista pretende dar continuidade ao percurso pela África no futuro, desta vez percorrendo o Norte do continente (GALVÃO, 2020).

O sentir-se em casa

Ao realizar esses percursos e compartilhar conosco parte desses trajetos o artista nos faz questionar a noção de fronteiras, as maneiras

4 A série “Cadernos de África” teve início enquanto o artista desenvolvia outra série pelo qual é também bastante conhecido, “Notícias de América” (2011-2012), em que caminhou de Minas Gerais (Brasil) até Nova Iorque (Estados Unidos), não lavou os pés nessa caminhada, os lava somente no destino, no Rio Hudson em Nova Iorque, levando consigo, durante todo o percurso, a poeira da América Latina. Para mais informações sobre a série “Notícias de América” acesse: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/noticias-de-amrica>

de pertencimento, ancestralidade e, até o nosso lugar no mundo. E quando não estamos em um lugar previamente conhecido, como Paulo Nazareth em seus percursos pelo mundo, onde estamos? Do mesmo modo que o termo “lugar” neste texto remete a Augé, também o termo “não lugar” é usado para definir certos locais com base na conceituação dada pelo autor. Tal como ele propõe, o uso desses conceitos, de lugar e não lugar antropológico, permite compreender melhor as relações que os indivíduos mantêm com os espaços que ocupam e por onde passam, e os significados dados a eles.

Descrito por Augé (2012, p.51), o lugar antropológico refere-se “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja”. Para Augé (2014, p.66), lugar é um espaço onde podemos ler facilmente as relações sociais, “é o absoluto do sentido (do sentido social), um espaço onde o indivíduo é inteiramente definido por suas relações”. O lugar antropológico é o estar “em casa” (AUGÉ, 1999, p.134).

Esses lugares antropológicos são descritos pelo autor como identitários, relacionais e históricos, podem estar ligados ou não a memória, ele ainda acrescenta que um local que não se encaixa nessas especificações definirá um não lugar. Os não lugares são locais construídos em relação a certos fins como transporte, trânsito, comércio, lazer, etc. E as relações que mantemos com esses espaços também são para certos fins, são relações de passagem, de trânsito, de falso anonimato e de não pertencimento. De acordo com Augé (2012), enquanto o lugar cria um “social orgânico”, o não lugar cria uma “tensão solitária”, o autor defende ainda que a sobremodernidade é produtora de não lugares.

E ao nos aprofundarmos mais nesse conceito de não lugar, somos apresentados às suas três figuras de excesso: o tempo, o espaço e o ego.

O tempo ou, como o autor denomina “superabundância factual”, diz respeito à nossa percepção da passagem do tempo, que muda se acelerando ou multiplicando acontecimentos; ele aponta que hoje o tempo não é algo facilmente compreendido, desejamos fazer muitas coisas, simultaneamente e rapidamente. Ansiamos por não perder nada do que se passa, não só à nossa volta, mas também no mundo, e algumas vezes isso não nos permite vivenciar os espaços físicos que ocupamos. Aqui cabe acrescentar que Paulo Nazareth nega essa figura de excesso em seus percursos, ele não tem um prazo de chegada, ele parte para a jornada e segue conforme o caminho o leva. Ao vivenciar o trecho ao seu modo, ele não é o turista comum que Augé descreve: que embarca aqui e horas depois está do outro lado do mundo, com roteiro e hora de chegada pré-determinados; a viagem dele tem data de partida (aquele momento em que decide iniciá-la), mas não uma data de chegada estipulada, desse modo pode levar dias, meses e até anos para realizar o trajeto, construindo assim sua própria relação com o tempo, o que nos leva à segunda figura de excesso: o espaço.

Chamada por Augé (2012) de “superabundância espacial”, a figura de excesso que trata do espaço não está dissociada dessa transformação acelerada, embora foque na mudança de escalas, do que antes eram locais e hoje são globais. O espaço foi encurtado, e esse encurtamento faz com que nos relacionemos com os outros mais por meio de imagens e aparelhos eletrônicos, substituindo o espaço real pelo espaço virtual, nas chamadas redes sociais (*Facebook, Instagram, Twitter, Tik Tok, Kwai* etc.). Augé (2014, p.61) acrescenta ainda que “a aceleração dos transportes e a circulação quase instantâ-

nea de imagens e mensagens parecem fornecer-nos uma sensação cotidianamente sempre mais aguda de uma espécie de redução das distâncias planetárias”, intensificando as sensações de aceleração do tempo e de encurtamento planetário⁵. Essa figura também é negada pelo artista, quando ele vivência os espaços que ocupa fisicamente, e podemos ter acesso a partes dessa experiência em suas falas, alguns registros e em suas obras⁶, onde prioriza os encontros pessoais com aqueles com quem tem contato pelo caminho; seu corpo físico está naquele local, e não uma imagem dele, bem como os cartazes que carrega, escritos à mão, cada um deles uma peça única, são mensagens físicas algumas vezes questionamentos previamente pensados ou trazidos por aqueles momentos. Ainda que o artista disponibilize suas obras em redes sociais e blogs, se difere dos usuários comuns nessas redes quando não permanece conectado quase o tempo todo, fazendo *lives* ou postagens com frequência, por exemplo, mas utiliza das

5 Augé (2019) em entrevista ao jornal digital El País amplia ainda mais o conceito de não lugar atrelado ao uso da tecnologia, dizendo que “hoje podemos dizer que o não lugar é o contexto de todos os lugares possíveis. Estamos no mundo com referências totalmente artificiais, mesmo em nossa casa, o espaço mais pessoal possível: sentados diante da TV, olhando ao mesmo tempo o celular, o tablet, e com os fones de ouvido... estamos em um não lugar permanente. Esses dispositivos estão permanentemente nos colocando em um não lugar.” A entrevista completa está disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html.

6 Durante os percursos que realizou o artista manteve blogs nos quais compartilhava imagens de seus percursos e obras, podemos citar os dois principais: “Notícias de América”: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>; e “Cadernos de África”: <http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>. Melo (2012, s.p.) escreve sobre as conversas que mantinha com o artista através do Facebook enquanto ele estava em trânsito, principalmente durante a série “Notícias de América”, inclusive o artista relata a perda (ou esquecimento como ele aponta) quando estava no México, de uma memória externa (HD) com 5 meses de registro de seu trabalho.

ferramentas tecnológicas como meio de registro e até mesmo como forma de armazenar tais imagens, evitando que fiquem em dispositivos físicos que podem ser perdidos.

Na terceira figura de excesso, Augé (2012) fala do ego, ou indivíduo, ou mais precisamente da individualização das referências, já que é o próprio indivíduo que interpreta as informações que lhe são apresentadas, a seu modo, fazendo uma produção particular de sentido, se vendo como centro do mundo. Aqui cabe dizer que o artista chama atenção para si mesmo, por exemplo, ao falar de sua própria ancestralidade, mas esse não é um modo de fazer ver apenas a si, antes é um modo de chamar atenção para uma realidade mais ampla. Ao observarmos os registros de seus trajetos e suas obras temos acesso a uma parcela de suas vivências, seja através de sua fala, dos registros do percurso, mas também quando ele olha para si e para aqueles que encontra pelo caminho sem individualizar-se, mas aproximando-se, buscando as semelhanças (físicas, culturais, raciais etc.) com aqueles com quem cruza pelo trajeto.

Talvez se possa dizer que nesse percurso, de encontros e desencontros com o outro, aproxima-se do peregrino religioso; ambos buscam uma aproximação com algo divino, que para Nazareth significa estar mais próximo de si e dos outros, dos que encontra e dos que evoca. Ele busca parte de sua ancestralidade nas caminhadas, partes da história coletiva e individual; e podemos ler partes dessa enorme colcha de conexões que o artistas vai criando com seu caminhar em suas obras.

Em busca de significar

Sob o olhar da semiótica peirciana, desenvolvida pelo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), conhecida também como semiótica americana, fazemos múltiplas leituras do

mundo, a depender das relações triádicas que se estabelecem a partir (1) da natureza dos signos com os quais nos deparamos, (2) da sua relação com o objeto da significação e, também, (3) com o chamado interpretante. Este, por sua vez, ainda sofre influência do intérprete, da sua subjetividade ou daquilo da cultura que há nele. Ao estabelecer critérios, a semiótica nos fornece meios de análise desses processos de significação, que podem ser adotados de diversas formas, conforme sejam as questões para as quais se busca respostas.

De acordo com Santaella (2012, p.10), a semiótica “é a ciência dos signos, a ciência de investigação de todas as linguagens”; a autora também observa que os signos à nossa volta são abundantes, sejam eles verbais ou não verbais. A semiose verifica como o signo age, ou como ele é interpretado, a ação do signo na mente. A tríade “signo, objeto e interpretante”, da semiótica peirciana, propõe uma análise em camadas, que vão da percepção à cognição. Para estabelecer as bases conceituais desse caminho de análise, apresentamos aqui alguns conceitos antes de iniciarmos a análise propriamente dita.

Conforme Santaella (2012, p.90) “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”, sendo um signo somente se carregar esse poder de representar, substituir seu objeto, mesmo que falsamente. Santaella (2004, p.90) escreve sobre a amplitude da noção de signo, a partir da qual podemos entender que “qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo desde que esta ‘coisa’ seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa”. Ela também observa que o signo não é o objeto, mas o representa, e gera em uma mente a terceira parte da tríade, o interpretante. Aqui cabe apontar que o interpretante



é um novo signo, e a partir dele se faz um novo processo semiótico, que tende a continuar infinitamente; assim se dá o processo de semiose infinita. Grosso modo, a palavra é um signo que, quando falada evoca o objeto geral que está no conceito da palavra; este gera o interpretante, que é influenciado também por aquela situação específica de comunicação na qual a palavra é usada; esta envolvendo o intérprete, sua cultura e seu contexto.

Quanto à relação do signo com o objeto, ela pode se dar três modos: icônico, quando há uma semelhança, uma similaridade entre signo e objeto; indicial, quando há uma relação factual entre um e outro e o signo faz referência causal; e simbólico, se a relação é uma convenção, uma lei. Cada modo de referência parte de uma potencialidade do signo para significar. Assim, quando um signo é icônico se refere, de acordo com Peirce (2017, p.52), “ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres

próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um Objeto realmente exista ou não”. Exemplo comum de signo icônico é a pintura artística na sua polissemia. E se o signo for indicial, ele tira seu poder significante de uma relação de existência que mantém com o seu objeto; segundo Santaella (2004, p. 121), “os índices são os tipos de signos que podem ser mais fartamente exemplificados”, são materiais, indicam o objeto, e perdem sua posição de signo se o objeto não é existente. São indiciais os signos do detetive, como as digitais que apontam para um indivíduo em específico e, também, os vestígios de fatos históricos. Já no que diz respeito à relação simbólica, Peirce (2017, p.53) escreve que “Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”, estando ligado ao aspecto de lei, podendo

Figura 1. Paulo Nazareth, L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento], Quidah, Benim, 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 15 abr. 2021

ser também uma convenção social, algo reconhecido assim por muitos. Assim são as normas acordadas entre os membros de uma sociedade e, também, os significados que vão se consolidando entre os indivíduos de uma cultura pela ação da história, como aqueles com os quais se depara Paulo Nazareth na obra a que nos referimos a seguir.

Selecionamos aqui a obra *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento], uma vídeo-performance com 27 minutos e 31 segundos de duração, que faz parte da série “Cadernos de África” (2013-), que analisamos por meio das capturas de imagem mostradas nas Figuras 1 e 2, nas quais se podem ver aspectos parciais da obra que, mesmo sendo parciais, nos possibilitam apontar os signos que nos conduziram em uma leitura do todo. Registrado em janeiro de 2013 em Ouidah, localidade próxima a Contou, no Benin, que sediou um dos maiores portos de tráfico negreiro do continente Africano. A região era conhecida como “costa dos escravos” e, de acordo com Rocha (2020, p.93):

A motivação do artista parte da história contada de que, durante os sequestros, os africanos vitimados pelas empreitadas escravagistas eram forçados por seus captores a andar repetidas vezes em volta de uma árvore – conhecida como Árvore do Esquecimento – para que, dessa maneira, os africanos se esquecessem o caminho de casa e seus nomes – pois seriam batizados com nomes cristãos –, destituindo-se de suas memórias de origem.

No vídeo há uma informação de que o artista dá 133 voltas na árvore que é mostrada na Figura 1; nessas voltas o artista caminha para trás, o que por si é incomum, mas ele tem um motivo para fazê-lo assim, e o apresentamos no decorrer dessa análise.

Em se tratando de uma imagem em movimento, o vídeo tanto indica quanto se assemelha

àquilo que mostra; percebemos ter sido registrado em um ambiente externo, no que parece ser uma praça, informação reforçada pelo que deduzimos ser um banco à direita da imagem da Figura 1, ao fundo, e por uma estátua à esquerda e no mesmo plano da árvore. Observamos também objetos como lixeira ao fundo e, no plano de fundo, fachadas de alguns imóveis. Ao centro e no plano da árvore vemos o artista; o vídeo permite ver que ele caminha a revés e em círculo, em volta da grande árvore coberta por tecidos dispostos como se vestissem o tronco da árvore, quase como uma roupa. Por se tratar de uma imagem em preto e branco não temos acesso às cores, apenas às formas presentes ali, mas temos indícios de se tratar de tecido, e não de uma pintura no tronco da árvore, pelas texturas e pelas dobras; já as formas nos remetem a bandeiras; o artista aparenta estar descalço sobre um chão de areia, piso que difere do visualizado no restante da cena, que é pavimentado.

Em alguns momentos da vídeo-performance vemos animais circulando pela praça, como também se pode ver na Figura 1; pelo som e pela forma, alguns aparentam ser cabritos ou cabras; outro animal que vemos em um dado momento se assemelha a um cachorro, nenhum deles se aproxima da figura central (o artista), apenas cruzam a praça. Escutamos ao fundo os sons da cidade, o que parecem ser buzinas, som de motores e até sons que aparentam ser canto de pássaros; o que supomos ser insetos passam pela lente da câmera, não os identificamos, pois se convertem apenas em borrões cinzas escuro na tela, e caminham pela lente tão rapidamente que nos questionamos se eles realmente estiveram ali, confirmamos ao retroceder o vídeo. Todo esse ambiente sinaliza uma dinâmica do local que se mantém inalterada pela presença do artista.



Ouvimos também um ruído constante, semelhante a um chiado, que supomos ser da própria filmagem, do equipamento, como faziam as câmeras antigas, som que, juntamente com o preto e branco da filmagem, nos remete a um passado em que a tecnologia ainda não nos permitia ver o registro em cores. Não sabemos se alguém está operando a câmera, ou se ela está em um tripé ou superfície, mas vemos que não há muitos espectadores na cena, não há uma plateia, no quadro geral vemos diversas pessoas de passagem, em carros, motos, bicicletas ou a pé; elas passam sem dar muita atenção ao que faz o artista, não parecem estranhar a cena, exceto por uma única pessoa que em determinado tempo do vídeo é vista deitada no canto inferior direito da cena. Em um primeiro momento vemos apenas os pés dessa pessoa, que está ao lado de objetos que não conseguimos identificar, após algum tempo ela muda de posição e podemos ver suas costas, depois ela

se senta, como vemos na Figura 2, observando a performance, e logo após esse momento ela se levanta e sai de cena, para retornar após alguns minutos. Não podemos afirmar o sexo desse espectador, logo não podemos afirmar tratar-se de um homem ou uma mulher, contudo aparenta ser um adulto, é negro e está vestido com roupas que parecem ser típicas da cultura local (um tecido que funciona como saia, uma camisa estampada, um tecido sobre o ombro esquerdo e pés descalços).

Algumas vezes temos a sensação de que o artista tem o passo hesitante, como se fosse perder o equilíbrio e cair a qualquer momento, mas ele resiste em sua caminhada. Quando começamos a nos perguntar se e como os signos agem por meio de convenções, nosso olhar retorna para os tecidos afixados ao tronco da árvore e que nos remetem a bandeiras, vemos uma estrela, além de listras de diferentes espessuras; o elemento que nos dá maior sensação de que se

Figura 2. Paulo Nazareth, L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 15 abr. 2021

tratam de bandeiras é o tecido que está próximo ao chão, de frente para nós que assistimos: a composição com uma estrela branca no canto superior esquerdo rodeada por listras, ainda que não seja uma imagem colorida, nos permite uma leitura mais assertiva, no sentido de dizer que este e os outros tecidos compõem bandeiras de estados ou países.

Retornando à posição do artista na cena, sabemos que ele está em um lugar que, embora possa passar despercebido por aqueles que por ali transitam e não conhecem a história local e o que aquele lugar em especial significa, é um lugar com o qual ele tem ligações ancestrais. Para ele e para o povo africano essa árvore tem um significado simbólico profundo, e essa caminhada ao contrário propõe um outro significado em relação à história desse símbolo, não só para si, mas também para aqueles que desde aquele momento tiveram e terão contato com seu trabalho. Nessa performance o artista atua no tempo presente para simbolicamente desfazer o ritual do passado, em que os negros escravizados foram obrigados a dar voltas na “árvore do esquecimento” para esquecer seus nomes, sua memória, suas origens. Ao caminhar ao contrário o artista propõe lembrar e com isso desfazer o apagamento de identidade, reverter o esquecimento. Oferece não apenas aos locais, mas ao mundo a oportunidade de recordar as histórias daqueles que não tiveram voz, daquelas vozes que por muitas vezes se tentou apagar, uma história de sofrimento e de perda, que alguns insistem não ter ocorrido, como se o genocídio do povo negro não perdurasse ainda nos tempos atuais.

A performance tem um discurso com um objeto próprio e a percepção que temos dela é vinculada a este momento histórico que vivemos, distante daquele onde os significados da árvore do esquecimento foram construídos, um tempo

em que outras vozes unem-se à de Paulo Nazareth para rever e reescrever a herança ligada a acontecimentos similares. Ao caminhar para resgatar memórias e histórias, o artista parte das suas vivências pessoais e das memórias coletivas para ressignificar essa herança usando para isso o mesmo signo usado outrora, o ato de caminhar. Para isso tornou aquela mesma praça da história, que antes ele não conhecia, bem como a árvore que vive naquele local histórico, tão longe do lugar onde nasceu e viveu a maior parte da sua vida, transformando-o em seu lugar. Ele esteve presente em cada passo que deu, mas ele não o faz sozinho, simbolicamente seu andar reverso resgata a memória de todos aqueles que deram voltas na árvore do esquecimento; e isso não só naquele local para aquele único espectador que estava lá no momento da performance, mas em diversos outros lugares do mundo onde o videoperformance foi (ou será) executado.

Conclusão

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) trata do termo “memória coletiva”, e evidencia em sua teoria que olhamos as coisas com os nossos olhos e com os olhos dos outros, segundo sua teoria as memórias individuais são impressões particulares, recordações, memórias que são ancoradas em nossos sentidos e experiências, nos aromas, nos sons, nos sabores, nas imagens, e nos sentimentos que evocam; e as memórias coletivas são impressões e registros para um conjunto de pessoas, e por esses sentidos individuais fazerem parte de suas histórias eles compõem sua identidade. Essa obra é uma materialização em vídeo de ambas, uma história individual do artista, de sua família, e uma história coletiva, ambas foram evocadas e ressignificadas pelo artista, que nos apresenta um registro dessa tentativa

de rememorar e res-gatar. Ao tornar essa praça parte material de sua história, através do registro da obra, o artista a elevou a um status de lugar, ela deixa de ser um espaço desconhecido e sem recordações pessoais para ele, para tornar-se um lugar de acolhida, de resistência, de ligação ancestral, de pertencimento, além de tomar um lugar próprio na arte contemporânea em seu status enquanto obra.

Referências

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus. 2012. 111 p.

_____. **O antropólogo e o mundo global**. Trad. Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 151 p.

AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**: atualidade da antropologia. Trad. Francisco da Rocha Filho. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. 171 p.

FOLHA DE S. PAULO: **Paulo Nazareth está ‘reinventando a performance’ com caminhadas**. São Paulo, 24 mar. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml?mobile>. Acesso em: 04 jan. 2021.

GALVÃO, Pedro. Paulo Nazareth recolhe o corpo e expande as ideias na quarentena. In: **Es-tado de Minas** - Cultura. 19 de Maio 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/05/19/inter-na_cultura,1148491/paulo-nazareth-recolhe-o-corpo-e-expande-as-ideias-na-quarentena.shtml. Acesso em 22 abr. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990. 189 p.

MELO, Janaina. NAZARETH. In: **Revista do BDMG**. Minas Gerais: BDMG Cultural, v. 2, jun. 2020. Trimestral. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/nazareth/>. Acesso em: 20 abr. 2021

_____. Caminhos e conversas de viagem. In: **PAULO NAZARETH: ARTE CON-TEMPORÂNEA/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. s.p.

NAZARETH, Paulo. **Entrevista Paulo Nazareth S.I**: Realizado pelos alunos do 1º Período de Arquitetura e Urbanismo do IFMG, 2019. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YF6U-PRSOa2E>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017. 337 p.

ROCHA, Leandro de Souza. **Cadernos de África**: corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas. 2020. 150 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13852>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas – São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning. 2004. 153 p.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p. – (Coleção primeiros passos).

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

VIANA, Janaina Barros Silva. **PAULO NAZARETH**. 2019. Epistemologias Comunitárias - Laboratório de Culturas e Humanidades (Labcult). Disponível em: <https://>

labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/. Acesso em: 23 mar. 2021.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. In: **Veja.com**. 26 mai. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Camila Calolinda da Silva

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL/ UFMS.

Alex Fabiano Alonso

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL/ UFMS.

Eluiza Bortolotto Ghizzi

Doutora em Comunicação e Semiótica (PU-CSP). Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da FAALC/UFMS.

IMPULSO HISTORIOGRÁFICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA DE ROSANA PAULINO: O CASO DA EXPOSIÇÃO ATLÂNTICO VERMELHO NO PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS (2017)¹

HISTORICAL IMPULSE IN THE ARTISTIC PRACTICE OF ROSANA PAULINO: THE CASE OF THE EXHIBITION ATLÂNTICO VERMELHO IN THE PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS (2017)

Lucas Ferreira de Vasconcellos

EBA-UFMG

Rita Lages Rodrigues

EBA-UFMG

Resumo: O presente artigo visa analisar criticamente a exposição Atlântico Vermelho, da artista Rosana Paulino, realizada entre outubro e dezembro de 2017, no Padrão dos Descobrimentos, monumento situado em Lisboa, Portugal. Para tanto, toma-se o conceito de Impulso Historiográfico, apresentado por Giselle Beiguelman (2019), como uma noção de prática artística que questiona e reedita as verdades absolutas instituídas nos circuitos institucionais e a monumentalização da história. Tal conceito deve ser trabalhado em processos de (re)interpretação dos bens pertencentes à categoria do patrimônio cultural, em especial os monumentos históricos, sobre os quais atua a artista Rosana Paulino. Como suporte crítico, a crítica feminista decolonial é acionada.

Palavras-chave: História, patrimônio cultural, arte contemporânea, feminismo decolonial.

Abstract: *This paper critically analyzes the exhibition Atlântico Vermelho, by the artist Rosana Paulino, held between October and December 2017, at Padrão dos Descobrimentos, a monument located in Lisbon, Portugal. Therefore, the concept of Historiographical Impulse, presented by Giselle Beiguelman (2019), is taken as a notion of artistic practice that questions and reissues as absolute truths in institutional circuits and in the monumentalization of history. This concept must be worked on processes of cultural heritage properties (re) interpretation, especially historical monuments, on which artist Rosana Paulino works. Decolonial feminist criticism is used as a critical basis.*

keywords: *History, cultural heritage, contemporary art, decolonial feminism.*

¹ O presente trabalho conta com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Introdução

O mundo das artes, dos museus e do patrimônio cultural apresenta-se interdisciplinarmente enquanto um campo de fundamental importância para a análise dos processos de atribuição de valores e ressignificação dos sentidos do tempo histórico que operam nos diferentes contextos espaço-temporais de patrimonialização e musealização. É na interseção do escopo de atuação dos campos disciplinares das Artes, da Museologia e da História que algumas destas práticas se descortinam enquanto exercícios oportunos para interpretar e avaliar os modos de extroversão do patrimônio cultural, em especial o caso dos monumentos históricos.

Tomando os processos de construção das narrativas históricas como um dos elementos centrais para o desenvolvimento de sua prática artística, a artista visual Rosana Paulino tensiona as diferentes faces do tempo histórico que as imagens do passado comportam (FABRIS, 1999, p.71), sejam elas oriundas de coleções pessoais, arquivos institucionais ou de vestígios materiais encontrados nos processos de legitimação dos discursos hegemônicos¹ das matrizes coloniais de poder.²

Ao valer-se de elementos estratégicos que evocam sentidos de uma contramemória, ob-

serva-se no trabalho de Rosana Paulino, objeto principal de análise deste artigo, uma tendência artística que também lida diretamente com o conceito de *história a contrapelo*, termo amplamente difundido a partir das contribuições do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940). Segundo apresenta Vitor Bemvindo, inspirado por autores marxistas de sua época, como Bertolt Brecht, em sua célebre produção de textos em "*Teses Sobre o Conceito de História*", publicados na década de 1940, Benjamin advoga por uma concepção da História fundamentalmente dialética, contra-hegemônica e que "valorize as lutas das classes historicamente postas em posição subalterna" (BEMVINDO, 2020, p.30).

Essa ideia de dialética da história se apresenta, por exemplo, na exposição "Da Memória e das Sombras: As Amas", cuja autoria também é de Rosana Paulino. A mostra foi realizada em 2009, no subsolo do casarão da antiga Fazenda do Mato Dentro, situada nas imediações do atual Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, na Vila Brandina, em Campinas, no interior de São Paulo. No local, que serviu de senzala no período colonial, a artista propõe uma instalação sobre as frestas presentes nas paredes do espaço. Paulino intervém com mãos modeladas em gesso que portam fitas brancas de cetim que se interligam a imagens de mulheres negras, reproduzidas dentro de pequenas esferas transparentes.

O discurso empregado na narrativa visual de "As Amas" se distingue, por exemplo, das recorrentes experiências de extroversão patrimonial que, realizadas em locais que refletem vestígios de memória da herança colonial do país, majoritariamente se utilizam de discursos cristalizados para narrar as atrocidades da violência física e moral cometida à população negra escravizada no Brasil. É nessa tentativa de elaborar uma dialética histórica da arte que Paulino

1 O conceito de hegemonia tem sua aparição no campo dos estudos voltados para a análise das relações de poder ainda na virada do século XIX para o século XX. Antonio Gramsci (1891-1937), um dos principais expoentes desse campo, fomenta substancialmente o debate ao formular este conceito que trata da dominação ideológica de um determinado grupo social sobre os demais, onde o seu interesse particular é colocado como interesse de todos, ou quando a historiografia se concentra apenas em grupos ou indivíduos de elite. Sobre isso, ver SOUZA, Herbert G. de. *Contra-hegemonia: um conceito de Gramsci?* Herbert Glauco de Souza. Belo Horizonte, 2014. Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

2 Sobre as "matrizes coloniais de poder", ver MIGNOLO, W. D. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n. 94, jun. 2017.

também se utiliza de algumas estratégias de seleção e apresentação de imagens do passado para presentificar as memórias afro-brasileiras que se “perderam” nos contextos de formação das grandes narrativas hegemônicas da historiografia nacional.

Sua prática artística operacionaliza, desse modo, imagens que contrastam entre si, seja pelo viés estético, seja no emprego de distintas temporalidades históricas. Para a historiadora, antropóloga e curadora Lília Schwarcz (CARNEIRO; MESQUISTA, 2019, p.5),

(...) as imagens não são produtoras de sentidos por si só, se não criamos uma nova essencialização delas. As imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação — essa é a trama do Aby Warburg³ no seu Atlas (Mnemosyne). Ou seja, construir uma espécie de *setting* (“contexto” - tradução e grifo nosso) mental em que essas imagens possam produzir outra realidade que não exatamente aquela que deve demais ao contexto.

É por meio desta estratégia de superposição das imagens que Paulino coloca em curso algumas práticas de subversão dos sentidos empregados nos processos de extroversão patrimonial. Com isso, identifica-se que a sua produção artística recorre à seleção e reordenação das fontes de informação levantadas em espaços de memória, como os arquivos e museus. Uma proposta que se aproxima da perspectiva do feminismo decolonial, pois a artista “vem investigando desde os anos 1990, questões de gênero, sobretudo a identidade e a representação negra, quando essas questões ainda eram pouco discutidas no cenário artístico brasileiro.”

3 Sobre o conceito de Atlas Mnemosyne ver “SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre antropologia, imagens e arte. Revista Poiésis, n. 17, p. 29-51. Rio de Janeiro. Jul. de 2011”.

(HOLLANDA, 2020, p. 19) Há, também, uma estreita relação do trabalho de Paulino com o questionamento feito por Lélia González à democracia racial que “se alimenta do mito da cordialidade erótica das relações sociosexuais entre o colonizador português e a negra escravizada.” (HOLLANDA, 2020, p. 21) Recordamos aqui, a pensadora Lélia Gonzalez, precursora do feminismo decolonial que buscava analisar em seus trabalhos o feminismo afro-latino-americano, elaborando questões que relacionavam o feminismo e o racismo e a questão racial na América Latina. A memória retrabalhada por Paulino é também feminista-afro-latina-americana.

A História e o Impulso Historiográfico em Rosana Paulino

Rosana Paulino nasceu e vive em São Paulo desde 1967, cidade onde deu início à carreira profissional e também realizou grande parte da sua formação acadêmica no sistema das artes visuais. Em 1995, graduou-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e, em 1998, especializou-se em Gravura pelo London Print Studio de Londres. Em 2011, defendeu o doutorado em Poéticas Visuais, também pela ECA/USP, contexto em que apresentou a tese “Imagens de Sombras”, trabalho que, segundo Paulino (2011, p.4), teve como objetivo

Construir, através de trabalhos realizados na área de poéticas visuais, uma reflexão que procure compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo.

Assim como de tantas outras mulheres, sua trajetória exige-nos uma reflexão crítica e po-

lítica, sobretudo ao valermo-nos das palavras de Hanish (1969) na medida em que o pessoal é político⁴. Originária da periferia da Freguesia do Ó, situada na região noroeste da capital paulistana, Paulino nunca escondeu que se utiliza dos sentimentos interpelados por sua condição de mulher negra que transita entre os diferentes mundos bifurcados das desigualdades sociais que assolam a realidade brasileira. Sua prática artística se corrobora tanto através dos atravessamentos políticos que se observa em sua própria trajetória de sua vida como na narrativa de outras experiências de mulheres negras, grupo identificado por Paulino (2017) “como a base da pirâmide social no Brasil”. Conceitualmente, lida com o confronto de elementos autobiográficos, conferindo-lhe o caráter de uma escrevivência⁵ poética de si. Além disso, operacionaliza imagens do passado que transitam entre diferentes sentidos do tempo histórico diante dos contextos de legitimação das narrativas de poder dos processos de formação da identidade nacional.

É, portanto, no tensionamento do limiar entre arte e vida que a sua prática artística contribui para o papel emancipador da arte, em especial na qualidade de exercício crítico para a reescrita das histórias hegemônicas presentes, por exemplo, nos circuitos institucionais dos museus e do patrimônio cultural. O perfil de sua produção enquadra-se, dessa maneira, em uma tendência artística que, historicamente, toma corpo no início dos anos de 1970, denominada por Fabris (1999) como *story art*. Para a autora, baseada em Boelti (1979),

(...) o conceito tem como objetivo estabelecer relações entre acontecimentos e sentimentos, memória e presente a partir de um “lugar mental particular” (grifo da autora). A *story art*, permite o confronto entre uma história particular e a História, pressupõe uma experiência temporal ampliada, para a qual confluem tanto vivências pessoais quanto vivências familiares (FABRIS, 1999, p.73).

Práticas artísticas como as de Paulino, revelam-se como um importante vetor historiográfico ou, mais detidamente, um impulso historiográfico que ocorre no campo da arte contemporânea. O conceito é apresentado pela artista, curadora e pesquisadora Giselle Beiguelman (2019) em seu ensaio artístico que também dá nome ao termo, intitulado “Impulso historiográfico”. Beiguelman (2019) que também possui formação em História, parafraseia o artigo “*An archival impulse*” (“Um impulso arquivístico” - tradução nossa), publicado em 2004 na revista *October*,⁶ em que o historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster apresenta o conceito de impulso arquivístico. Segundo a autora,

Foster defende em seu artigo a emergência de uma arte arquivística, que contempla uma gama de artistas cuja produção se volta para formações históricas, muitas delas perdidas ou deslocadas, a fim de fazer com que estivessem fisicamente presentes. Esses artistas, segundo o autor, “não apenas recorrem a arquivos informais, mas os produzem” e, ao fazer isso, criam mundos próprios. (BEIGUELMAN, 2019)

Dessa forma, Beiguelman se apropria desse conceito para discutir o caráter historiográfico que algumas práticas artísticas se valem na medida em que recorrem a determinados métodos

4 Ver HANISCH, C (1969). The personal is political. In: Introduction Carol Hanisch 2006. Disponível em <http://www.carolhanisch.org/>. Acesso em 14 mai. 2021.

5 Sobre o conceito de escrevivência ler “DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020”.

6 Ver Foster, H (2004). *An Archival Impulse* in *OCTOBER* 110, Fall 2004, p.3-22. MIT Press.

científicos do campo da História, como a pesquisa a partir de diferentes fontes documentais para que ocorram processos de reelaboração das verdades absolutas instituídas nos circuitos institucionais e na “monumentalização da História” (BEIGUELMAN, 2019).

Para conceituar a noção de Impulso Histórico Beiguelman (2019) menciona alguns casos como o trabalho “Ensacamento”, desenvolvido entre 1979 e 1982 pelo grupo 3Nós3 que era composto por Hudinilson Jr (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991), onde monumentos públicos da cidade de São Paulo foram encapuzados ilegalmente com sacos plásticos e, as galerias e demais espaços da arte “lacrados” com fita crepe. A autora também menciona trabalhos de interpretação de acervos que ocorreram nos anos 2000, como os de Mabe Bethônico, artista pesquisadora que produz em diálogo com arquivos e outras instituições de memória cujo interesse está voltado para processos de ficcionalização de fontes referenciais. A partir disso, a autora caracteriza tal perfil de profissionais como artistas-historiadores. Para ela,

Os artistas historiadores procuram fazer com que memórias e documentos, muitas vezes perdidos ou apagados, tornem-se visíveis e legíveis. Para esse fim, eles elaboram suas imagens, mapas, diagramas e textos. Frequentemente, usam legendas fartas ou textos de apresentação como parte integrante de seus trabalhos (o que é raro na arte contemporânea). (...) As fontes a que recorrem os artistas historiadores são conhecidas a partir de arquivos diversos: arquivos oficiais, bancos de dados informais disponíveis na internet, sebos e mercados de pulgas, entrevistas e viagens documentais. Essas fontes garantem uma legibilidade que pode perturbar, provocar desvios, mas podem, também, recuperar um conhecimento alternativo ou fomentar uma contramemória. (BEIGUELMAN, 2019, p.6).

O conceito de impulso historiográfico é aqui acionado para a compreensão e análise crítica da narrativa visual apresentada na exposição Atlântico Vermelho, de Rosana Paulino, ocorrida entre outubro e dezembro de 2017, no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, Portugal.

Redescobrir o Padrão dos Descobrimentos

Localizado às margens do Rio Tejo, na freguesia de Belém, em Lisboa, o Padrão dos Descobrimentos foi construído entre 1940 e 1960. O monumento, de concreto e pedra, de 56 metros de altura, foi concebido pelo arquiteto José Ângelo Cottinelli Telmo, em parceria com o escultor Leopoldo Neves de Almeida, para celebrar os componentes “descobridores” das terras do “Novo Mundo”. Das trinta e três representações, apenas uma é identificada como uma personagem mulher, tratando-se de Filipa de Lencastre, mãe do homenageado principal, o infante Dom Henrique. Sua imagem é representada como a penúltima escultura do lado oeste do monumento, permanecendo atrás de toda uma representação da pirâmide hierárquica do patriarcado português.

Em Atlântico Vermelho, Paulino nos apresenta obras feitas em tecido suturados, desenhos, gravuras, vídeo e instalação de objetos que, a partir do material recolhido sobre a exposição, como conteúdos em audiovisual, textos, folder e imagens de vista, observa-se que o conjunto selecionado se utiliza da ideia de sobreposição e junção de imagens extraídas de diferentes contextos como a reprodução de fotos de pessoas negras identificadas pela artista em cartões postais como o do anúncio do fotógrafo português Christiano Júnior, em 1866, no Almanaque Laemmert (Paulino, 2017). A maior parte das obras apresenta, também, a transposição de elementos decorativos extraídos dos deta-

lhes dos azulejos portugueses, de exsicatas, gravuras de crânios e representações de povos indígenas. A exposição foi dividida em quatro partes, sendo elas: “¿História Natural?” que trata-se de um livro de artista que contém doze pranchas de gravuras, desenhos e impressões sobre tecidos espalhadas em vitrines ao longo do percurso expositivo; a segunda parte trata-se das obras sobre tecido que apresentam diferentes reproduções de imagens que se sobrepõem a partir de transparências, também unidas por suturas são exibidas nas paredes das salas de exposição; a terceira parte é composta por uma série de dez gravuras em papel, intitulada “Paraíso Tropical”, em que fotografias de pessoas escravizadas são sobrepostos a imagens de exsicatas e crânios; a quarta e última parte da exposição é composta pela obra “Gabinetes de Curiosidades”, em que a artista expõe dentro de duas vitrines diferentes objetos de coleção junto às imagens de pessoas negras escravizadas.

É neste contexto que o conjunto investigativo das obras de Paulino se depara com a monumentalidade, em princípio inquebrável, das verdades ditas absolutas presentes na dicotomia entre colonizador e colonizado. As suturas produzidas pela artista-historiadora evocam um reencontro entre passado e presente a partir da reprodução de imagens disruptivas da memória. Sobre o conjunto da obra Paulino (2017) apresenta no folder da exposição:

Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, “Atlântico Negro”, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade, e muitas vezes, revolta, sobre imagens

produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de serem dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos, justificando o colonialismo, não só o exercido nas Américas mas, posteriormente, na expansão europeia em África.

Em seu conjunto, Atlântico Vermelho mais se assemelha a uma instalação que, mantendo o seu teor efêmero, se contrasta junto à permanência estrutural do Padrão dos Descobrimentos. Trata-se de uma experiência estético-sensorial e espaço-temporal que lida com os sentidos dos discursos históricos empregados no local, seja pelos objetos e imagens que a obra de Paulino evoca em algumas composições, seja pela presença física do monumento em si, fatores que revelam na obra o seu caráter de musealização do monumento. Rosana nos mostra, dessa forma, que as ações de patrimonialização por si só não conferem a extroversão do bem preservado junto ao acesso do público. É preciso acionar os processos de musealização para que ocorra tanto a extroversão no campo informacional, como também, a interpretação subjetiva do público.

Diante disso, constata-se que tal trabalho se apresenta enquanto uma abordagem poética feminista negra na medida em que a artista-historiadora recorre a diferentes técnicas como impressão em tecido, pintura, colagem, desenho, fotografia e tecelagem para combater os discursos hegemônicos de poder que se apresentam em torno do Padrão dos Descobrimentos, caso em que Paulino apresenta junto ao público uma instalação artística em forma de exposição conferindo-lhe uma leitura decolonial da arte contemporânea em contextos de interpretação

patrimonial. Ao criticar o racismo científico do século XIX, “procura inverter a função da estrutura classificatória colonial e dirige sua indagação à memória individual e coletiva como alternativa à racionalidade paradigmática colonial.” (HOLLANDA, 2020, p. 19-20)

Outras obras de Paulino apontam de forma explícita a sua relação com o feminismo decolonial e com a escrita de uma história a contrapelo. É o caso da linha negra na obra *Bastidores* que atinge “pontos estratégicos como a boca e a garganta, que transmitem a impossibilidade de gritar, e os olhos, denotando a incapacidade de se ver no mundo.” (HOLLANDA, 2020, p. 20) A artista trabalha com tecido, impressão, linha e agulha, deixa a marca da ação em seu trabalho, a boca, os olhos e sua incapacidade de cumprimento de suas funções básicas, a fala e a visão, explicita o poder e a crueldade da marca colonial. As imagens impressas são de mulheres de sua família, o silêncio imposto às mulheres negras do Brasil. Já em sua obra *Parede da Memória*, a linha contorna os objetos, emoldurando-os e dando um valor afetivo, como as simples bainhas feitas em panos de prato, em toalhas de mesa. Mais uma vez o fazer feminino, do âmbito doméstico, aparece. Ao trabalhar com referências pessoais, familiares, Paulino fala sobre o mundo, sobre estruturas de opressão e de afeto.

A dimensão pessoal da poética feminista negra que Paulino evoca, entendo-a aqui como uma ação anti-monumento, se projeta enquanto uma voz coletiva na medida em que a dimensão espaço-temporal de sua obra se adere às frestas e ausências historiográficas do discurso totalizante empregado no Padrão dos Descobrimentos. A própria feitura de algumas das obras de Paulino se apropria da junção de distintas imagens do passado com elementos do presente, como o caso da obra *Gabinete de Curiosidades* (2017) que apresenta uma seleção

de objetos recolhidos pela artista durante sua passagem por Lisboa. A noção de *Gabinetes de Curiosidades* tem origem no contexto da cultura ocidental, entre os séculos XIV e XVI, em práticas de colecionismo no continente europeu que, posteriormente, ganharam força a partir da visão humanista e científica do Renascimento e dos processos de expansão marítima no cenário do “novo mundo”. Segundo Julião (2006, p.20),

Além das coleções principescas, símbolos de poderio econômico e político, também proliferaram nesse período os *Gabinetes de Curiosidade* e as coleções científicas, muitas chamadas de *museus*. Formadas por estudiosos que buscavam simular a natureza em gabinetes, reuniam grande quantidade de espécies variadas, objetos e seres exóticos vindos de terras distantes, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam, assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária.

A obra *Gabinete de Curiosidades* traça uma relação direta com o histórico das práticas de colecionismo e as concepções científicas europeias relacionadas às “descobertas” das navegações transatlânticas. Nesse trabalho, a artista apresenta vitrines que contém garrafas, temperos, pedras brasileiras, cerâmica, conchas, souvenirs, corais, dentre outros objetos que se contrastam em relação à presença das fotografias reproduzidas em tecidos de Adão e Eva, uma das derivações de Assentamento (2013). A instalação é fruto da investigação da artista que se iniciou entre 2012 e 2013 a partir de sua participação no projeto “Afro: identidade negra nos Estados Unidos e no Brasil”, uma parceria insti-

tucional entre o Museu Afro Brasil e o Tamarind Institute (EUA). Em sua residência artística nos ateliês de litogravura do Tamarind,

(...) a partir de fotografias pretensamente científicas de uma mulher negra, feitas por Auguste Stahl para a pesquisa em torno da teoria criacionista elaborada por Louis Agassiz no século XIX, Paulino desenvolveu a série de gravuras Assentamento, de números 1 a 4, um dos primórdios do que posteriormente seria denominado de Projeto Assentamento. Os resultados da residência artística foram exibidos na Tamarind Institute Gallery, em 2012 e no ano seguinte no Museu Afro Brasil. (PALMA, 2018, p. 192.)

Dessa forma, ao se valer dessas imagens, sobretudo de fotografias de pessoas escravizadas cujos nomes e histórias de vida se perderam nas narrativas hegemônicas da História, Paulino aproxima passado e presente, “um reencontro da população negra com os seus antepassados” (BEVILACQUA, 2018, p. 155).

Outro elemento que também aparece em Gabinetes de Curiosidades são as mãos de gesso utilizadas em 2009 no projeto As Amas, realizado no casarão da antiga Fazenda do Mato Dentro (SP). Inseridas na composição de Atlântico Vermelho, estes objetos revelam o caráter híbrido que a sua produção assume nos diferentes contextos espaciais em que é apresentada. Lopes (2018, p. 171) nos chama a atenção para o fato de que Paulino se alinha a uma rede de artistas cujos trabalhos também mobilizam a memória ora em relação direta com a experiência da escravidão, ora como consequência dessa experiência, situação que também podemos observar em *Mining the Museum* (Minando o Museu - tradução nossa), de Fred Wilson.

Mining the Museum trata-se de uma exposição-instalação que ocorreu entre abril de 1992 e fevereiro de 1993, na *Maryland Historical Society* (Sociedade Histórica de Maryland - tradu-

ção nossa), em Baltimore, nos Estados Unidos. Adepto da ação curatorial como um fazer artístico, Wilson também recorre à ideia de subversão dos sentidos das fontes históricas que, tradicionalmente, eram apresentadas sob o viés hegemônico da história da arte. Nessa exposição, o artista reorganiza a disposição dos objetos das coleções do museu de modo que seus sentidos fossem reconsiderados pelo visitante (MIGNOLO, 2018, p.313).

Wilson propõe um reencenamento dos objetos, como na sala intitulada *Cabinetmaking* (Marcenaria - tradução nossa), em que um conjunto de cadeiras que pertenceram às famílias abastadas de Baltimore são colocadas junto à um tronco de açoite, doado ao museu pelo Conselho Prisional da Cidade de Baltimore; justapõe em uma mesma vitrine, intitulada *Metalwork* (Trabalhos com Metal - tradução nossa), elegantes copos e jarras *repoussé* de prata, produzidos no século XIX, junto a grilhões de ferro que foram utilizados em pessoas escravizadas; na sala intitulada *Modes of Transport* (Modos de Transporte - tradução nossa), um carrinho de bebê carrega em seu interior uma máscara em tecido do *Ku Klux Klan*; bustos de importantes personagens masculinos da história norte-americana são colocados em pedestais abaixo do nível dos olhos

A partir desse trabalho, Wilson também pode ser apresentado como um artista-historiador na medida em que, ao se posicionar frente aos silenciamentos institucionais, sobretudo no campo de atuação dos processos de musealização, operacionaliza distintas temporalidades históricas para colocar em evidência novos processos de resignificação de sentidos da memória coletiva. Para Muñiz-Reed (2019, p.8) “essa forma de intervir em uma instituição de arte ofereceu um novo ponto de vista sobre a colonização, forçando os espectadores a confrontarem perspecti-

vas abafadas de seus passados coloniais”.

Wilson se interroga sobre os sentidos históricos empregados nos objetos musealizados. Questão que, assim como Paulino, nos refuta sobre a permanência estrutural dos discursos hegemônicos de poder empregados nos circuitos institucionais dos museus e do patrimônio cultural. As práticas artísticas promovidas por Fred Wilson e Rosana Paulino propõem, portanto, novas insurgências sobre os modos de ler, interpretar e representar o mundo, apresentando como as narrativas historiográficas são produzidas e propondo outras propostas de leituras historiográficas.

Considerações finais

Propomos aqui uma breve reflexão em torno das narrativas estéticas da memória que podem ser observadas na prática artística de Rosana Paulino, entendidas também como uma estratégia política da arte. Ao se tornar artista-historiadora, ela também faz uma releitura da história ou, ao menos, a história de um grupo por meio de imagens e percepções, retratando, assim, as ausências que se manifestam nos discursos das narrativas hegemônicas de poder - questão amplamente discutida em diferentes campos disciplinares do conhecimento contemporaneamente, como o debate de gênero, o cientificismo e as heranças coloniais das experiências transatlânticas na América Latina.

O feminismo decolonial,⁷ oriundo de intelectuais latino-americanas em sua maioria, apresenta contraepistemologias que atacam o eurocentrismo e a perspectiva ocidental. A descolonização do gênero, expressa nas palavras de

7 A distinção entre decolonial e descolonial vem da supressão da letra s em virtude da proposta de rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos, presente na palavra decolonial, e a idéia do processo histórico de descolonização (HOLLANDA, 2020, p. 16-17).

Maria Lugones como sendo, “necessariamente, uma práxis, é decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, p.940) encontra eco nas formas artísticas de Paulino, em especial na crítica à opressão de gênero racializada e colonial. Neste sentido, o impulso historiográfico desta artista-historiadora mostra-se crítico e decolonial.

Mais especificamente, o seu trabalho nos convida à uma performatividade visual sobre distintos processos de refazimento de imagens tanto do seu universo pessoal como, também, de documentos e arquivos históricos que concorrem para uma interpretação poética negra feminista em estado bruto (SILVA, 2019), conceito apresentado por Denise Ferreira da Silva, em seu ensaio “Em estado bruto”⁸, de 2019. O conceito em estado bruto se aproxima de termos como a expressão inglesa *unthinking* (des-pensar – tradução da autora), para questionarmos em que medida “a poética feminista negra poderá oferecer à tarefa de des-pensar o mundo a libertação das garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica que elas sustentam” (SILVA, 2019, p.46).

No caso da exposição Atlântico Vermelho (2017), não só a matéria em estado bruto do próprio Padrão dos Descobrimentos é questionada em sua representação imagética, como também no processo de reelaboração de sentidos a partir de imagens e objetos que concorre para uma prática ensaística e poética de musealização. Paulino, por exemplo, em sua obra Gabinete de Curiosidades reúne diferentes objetos para metaforizar o sentido de acúmulo de sentidos,

8 Originalmente publicado na revista e-flux, nº 93, em setembro de 2018.

característica central das práticas de colecionamento ocorridas entre os séculos XV e XIX nos processos de colonialismo europeu.

Rosana Paulino é, portanto, uma artista, pesquisadora e educadora que apresenta em sua prática artística aspectos metodológicos que se utilizam do impulso historiográfico como elemento central para provocar a dialética dos sentidos históricos, além de dialogar com o conceito de *story art*, apresentado por Fabris, na medida em que confronta a história individual com a coletiva, concorrendo para uma visão crítica sobre as diferentes versões de uma dada realidade. O seu trabalho consiste numa escrita da história por meio de imagens que, ao valer-se de uma abordagem metodológica interdisciplinar tanto dos campos das Artes, da História e da Museologia, constrói uma narrativa não hegemônica e reelabora sentidos para uma história a contrapelo a partir da poética de suas imagens.

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. **Desvirtual**: 13, dezembro de 2019. Acesso em 18 de maio de 2021. Disponível em: < <http://www.desvirtual.com/impulso-historiografico/> >

BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso Historiográfico**. São Paulo: Peligro Edições, 2019.

BEMVINDO, Vitor. **Escovar a história a contrapelo**: Contribuições de Walter Benjamin para a concepção dialética da História. Trabalho necessário. v. 18. nº 35. p.20-37. 2020.

BOELTI, Anne-Marie. **“L’Arte del Diario” in Maria Adelaide Frabolta** (org.), *Lessico Politico delle Donne*. Milano. Gulliver Edizioni: 1979.

CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Entre o visível e o não-dito**: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. SCHWARCZ, Lilia. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Afterall*. São Paulo, 2019.

CARVALHO, Noel dos Santos; TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; FUREGATTI, Sylvia Helena. A propósito da passagem de Rosana Paulino pela Unicamp - entrevista com a artista. **Resgate**: Rev. Interdiscip. Cult. v. 26, n. 2. p. 149-160. Campinas: Jul/dez. 2018.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**, São Paulo, nº 40. Dez./fev. 1998-99. p. 68-77.

FOSTER, Hal. **An Archival Impulse**. Revista October, Vol. 110. 2004.

GIANOTTI, Marco. **A imagem escrita**. ARS. v. 01, n. 01. São Paulo: 2003.

GONÇALVES, Simone Neiva Loures; RIBEIRO, Gisele Barbosa (tradução). **Museus no horizonte colonial da modernidade**: Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson / Walter Mignolo. *Museologia e Interdisciplinaridade*. V. 7, nº 13. Brasília: Jan/jun. de 2018.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

HANISCH, C. **The Personal is Political**. Notes from the Second Year: Women’s Liberation, 1970.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Introdução**. *Outras Línguas: três artistas brasileiras*. Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.10-34; 345-372.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. Caderno de Diretrizes Museológicas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis: 22(3): 320. Set./dez. 2014.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017.

MUÑIZ-REED, Ivan. (Tradução) Lühmann, Daniel. **Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Afterall. São Paulo, 2019.

PAULINO, Rosana. **Atlântico Vermelho**. Folha de Sala da Exposição. Lisboa, 2017. Acesso em 18 de maio de 2021. Disponível em: <https://padraodosdescobrimientos.pt/evento/atlantico-vermelho/>

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. São Paulo: R. Paulino, 2011. 98 p.: il. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

PAULINO, Rosana; BEVILCQUA, Juliana Ribeiro da Silva; LOPES, Fabiana; PALMA, Adriana Dolci. **Rosana Paulino: a costura da memória**. curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n. 17, p. 29-51. Rio de Janeiro. Julho de 2011.

SILVA, Denise Ferreira da. **Em estado bruto**. ‘Tradução de Janaína Nagata Otoch’. ARS, ano 17, nº 36. São Paulo, 2019. p. 45 - 56.

SOUZA, Herbert G. de. **Contra-hegemonia: um conceito de Gramsci?** Herbert Glauco de Souza. Belo Horizonte, 2014. 82 f., enc, Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Vídeo promocional “Atlântico Vermelho/Rosana Paulino” - Exposição no Padrão dos Descobrimientos - Filme Memória-Futura. Lisboa, 2017. Acesso em: 11 de fevereiro de 2021. Disponível em <https://vimeo.com/252096733>

Lucas Ferreira de Vasconcellos

Possui graduação em Museologia (2019), pela Universidade Federal de Minas Gerais, com participação no Programa de Intercâmbio Minas Mundi (UFMG), realizado na Escola de Artes da Universidade de Évora (2016-2017), em Portugal. É mestrando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes (2020-atual) na linha de pesquisa em Artes Plásticas, Visuais e Interartes, da Escola de Belas Artes da UFMG. Tem experiência nas áreas de Artes, Museologia e Patrimônio Cultural, com pesquisa sobre a relação entre tempo histórico, arte contemporânea e narrativas de memória em espaços museais.

Rita Lages Rodrigues

Possui doutorado (2012) e mestrado (2001) em História na área de concentração História, Tradição e Modernidade: Política, Cultura e Trabalho, pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa História Social da Cultura. [É autora do livro *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde*. É Professor Adjunto IV do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Atualmente lidera o Grupo de Pesquisa Estopim, Núcleo de estudos interdisciplinares do Patrimônio Cultural, junto com o pesquisador Luiz Henrique Assis Garcia, e participa dos grupos de pesquisa Centro de Convergência de Novas Mídias e Arte Contemporânea Preservação e Exibição ARTECON. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, especificamente séculos XIX e XX. Atua principalmente nos seguintes temas: Belo Horizonte, História da arquitetura e História da arte, História das cidades, Patrimônio Cultural, História das mulheres e Gênero.

SOBRE POLÍTICAS DO CORPO NEGRO FEMININO E TERRITORIALIDADES JONGUEIRAS NO ENFRENTAMENTO AO RACISMO

ON POLITICS OF THE FEMALE BLACK BODY AND JONGO'S
TERRITORIALITIES IN THE FIGHT AGAINST RACISM

Patrícia Gomes Rufino Andrade

DEPS-UFES

Resumo: O presente texto destaca reflexões sobre políticas do corpo negro instituídas por mulheres jongueiras a partir de aproximações nas práticas culturais do Sapê do Norte. Busca desconstruir a representação estereotipada de subalternidade da mulher negra, enfatizando como as comunidades percebiam historicamente os processos de opressão racial e em contraponto criavam estratégias para fortalecer a liderança feminina. As questões de interseccionalidade de gênero são discutidas sob esse prisma, constituindo territorialidades e contextos de autoafirmação. Nas rodas de jongos o corpo é premissa da relação ancestral, da circularidade expressa nos ciclos geracionais interligando o passado e o presente por meio dos cantos e danças. É neste contexto que traçamos alguns paralelos sobre territorialidades femininas, ancestralidade, circularidade.

Palavras-chave: Jongos, territorialidades femininas, ancestralidade, circularidade.

Abstract: *This text highlights reflections on black body policies instituted by Jongueira women based on approximations in the cultural practices of Sapê do Norte. It seeks to deconstruct the stereotyped representation of black women's subordination, emphasizing how communities have historically perceived processes of racial oppression and, in contrast, created strategies to strengthen female leadership. Issues of gender intersectionality are discussed from this perspective, constituting territorialities and contexts of self-assertion. In jongo circles, the body is the premise of the ancestral relationship, of the circularity expressed in the generational cycles that link the past and the present through songs and dances. It is in this context that we draw some parallels about territorialities, ancestors, female circularities.*

keywords: *Jongos, female territorialities, ancestry, circularity.*

Das muitas formas de se pensar o enfrentamento ao racismo de gênero, penso que discutir como as práticas culturais cooperam para esse enfrentamento seja uma delas. Assim, resolvi partilhar neste texto alguns aprendizados deste caminho de estudos e pesquisas junto de comunidades negras, dialogando sobre suas histórias. Um percurso nada fácil. Inicialmente porque dentre as multiplicidades de perspectivas sobre as quais trabalhamos relações étnico-raciais, quando chegamos às comunidades percebemos o quanto temos a aprender, no entanto, é necessário compreender como práticas culturais se constituem em processos instituintes e se traduzem em práticas antirracistas. Este aprendizado só é possível com proximidade, junto das comunidades, porque são elas que trazem a carga ancestral deste reconhecimento, são elas que nos dizem como fazer.

Neste texto buscarei agregar um pouco da relação mística ancestral na concepção do feminino, e por outro lado, apresentar estratégias de enfrentamento a partir da forma como se constituem histórica e socialmente nos grupos de jongos¹. Penso ser este mais um ponto para pensarmos sobre os contextos de autoafirmação das mulheres negras quilombolas, no exercício das práticas culturais.

Jongos e caxambus interligam percepções da arte às geografias do corpo, produzindo territo-

rialidades. Por territorialidades entendemos as diversas estratégias de grupos sociais para criar, manter ou transformar o espaço vivido (HAESBART,2007; SACK,1986). Para além das vivências e curiosidades das ancestralidades jongueiras, identificamos experiências que nos remetem a africanidades conservadas nas diáporas africanas no Brasil, perpassadas de geração em geração como processos de vida, resistência.

Nos jongos, a construção política do corpo negro feminino advém dessas heranças ancestrais que conjugam a materialidade do comando, da liderança às heranças ancestrais africanas, recriadas nas senzalas, sobre o prisma das diferentes etnias desterritorializadas (HAESBART,2007). Esse processo compreende a resistência territorial, corporal, sagrada – território físico; do corpo; religioso.

Os enfrentamentos à opressão pelas comunidades negras na contemporaneidade, constituem a ruptura do estereótipo objetificável do corpo da mulher escravizada, que ao longo da história foi produzido pelo olhar do colonizador, idealizada como serviçal, subalternizada, para pensar um outro ciclo social constituído no seio das comunidades negras: a mulher geradora, protagonista, autorreferenciada. Tornar-se negra entendendo este processo, passa pela aprendizagem do reconhecimento desta mulher com seu próprio corpo, com sua comunidade e de religação com sua ancestralidade. O jongo preserva essa relação direta com a condição ancestral, constituindo-se forma do próprio corpo abrir-se, expandir-se, falar de si.

No livro *“Memórias da Plantação”*, Grada Kilomba (2020) se refere aos processos de silenciamento por quais passavam os escravizados, com uma máscara de ferro atada em suas bocas e tantas outras formas de silenciamento do corpo. A visão colonial do controle sobre o corpo, a voz, o sexo foram aos poucos assimila-

1 Este texto faz parte de pesquisas realizadas durante o Programa “Jongos e Caxambus: memórias de mestres e patrimônio cultural afro-brasileiro no ES” tem caráter interdisciplinar envolvendo as áreas de Artes, Antropologia e Educação, tanto no que se refere às ações de extensão, quanto ao ensino e às pesquisas de graduação e de pós-graduação; promovendo parcerias entre diferentes Departamentos (DTAM/DCSO/DEPS), Centros (CAR/CCHN/CE) e PPGs como o Mestrado em Artes (PPGA), em Ciências Sociais (PGCS) e em Educação Profissional (PPGMPE) da UFES. O Programa é coordenado pela professora Aissa Afonso Guimarães em parceria com os professores Osvaldo Martins de Oliveira e Patrícia Gomes Rufino Andrade.

dos pelos escravizados, constituindo uma perspectiva intrínseca aos processos de racialidade e enfrentamento, mas também de subjugação. Sob outro prisma, a compreensão destas opressões constituíram-se em estratégias de oposição e fortalecimento de lideranças femininas que, historicamente no enfrentamento destas forças, evidenciaram aprendizagens intergeracionais, passadas dos mais velhos aos mais novos como estratégias de sobrevivência.

As comunidades jongueiras sempre tem um santo padroeiro de consagração: São Benedito, Santo Antônio, São Bartholomeu, Sant'Anna. É comum as meninas acompanharem suas mães e avós nas devoções. Esse aspecto pressupõe a relação interseccional, atuando no contexto da afirmação de gênero, geracional, racial e da construção da liderança. As devoções são o encontro com o sagrado. Momento em que as comunidades se agregam para fazerem suas orações, lembrarem dos mais velhos, e de como as rezas, recriam memórias, fortalecem a fé. Também são encontros de gerações, porque ressignificam os contextos de mães, tias, avós, em que as mais velhas se fazem presentes repassando o que aprenderam, mesmo que, diante de tal feito, as moças das novas gerações, ainda não compreendam a amplitude deste ato.

Neste sentido, a maestria das mulheres jongueiras está em instituir esse aprendizado da resistência, das estratégias para denúncia das opressões e dos sentidos para empoderamento do corpo feminino. O próprio ofício de mestras, compreende as narrativas geracionais de liderança a que me refiro, pois para chegarem a tal feito, é necessário, empostar-se do histórico familiar, da guarda dos tambores sagrados, da responsabilidade de levar os jongos e caxambus como ofício e devoção, também sobrepõem o cuidado comunitário. Portanto, o "ofício" de mestra, vem carregado de história, de poder, de ancestralidade.

Paralelamente a todo esse processo de formação as mestras apresentam suas histórias, trazem seus medos e anseios conjugando-os entre um universo místico, mágico a visão multifacetada das práticas afrocentradas, da circularidade das rodas, das memórias dos mais velhos e de como essas práticas vão constituindo-se em territorialidades femininas religando africanidades e sagrado. Parte do que descreveremos aqui foi extraído de perspectivas conflitivas em rodas de conversa, observando as mestras em seus ofícios em campo, e parte foram vivenciadas nas apresentações de jongos, nas oficinas formativas, em entrevistas coletadas durante os encontros.

Remontando a estrutura filosófica de mundo, pela cosmovisão africana, podemos entender a circularidade como princípio fundante de vida, ou seja, nossos contextos, convívios e possibilidades organizam-se em ciclos. O complexo pensamento da circularidade contribui para refletirmos sobre a ruptura das relações de dualidade- homem/mundo, homem/terra, homem/espiritualidade, feio/bonito, homem/mulher, sagrado/profano, bem/mal.

Um dos percursos desse pensamento complexo, busca na circularidade entre a análise (a disjunção) e a síntese (a religação), ultrapassar o reducionismo e o "holismo" e reconhece a circularidade entre as partes e o todo (Morin, 2002). Nesse sentido, a circularidade diz respeito, igualmente, ao caráter do pensamento cíclico, mítico, muitas vezes relacionado às sociedades tradicionais em que os tempos passados, presentes e futuros se processam paralelamente. Assim observamos que os elementos do passado podem voltar ao presente especialmente através da memória.

Outra relação importante é que o círculo nos alerta em relação a fragmentação. Possibilita refletirmos a fragilidade profunda e grave da

fragmentação dos saberes, dos organismos, dos seres, das disciplinas, do outro, dos gêneros, por outro lado, nos incita a repensar a multiplicidade, transversalidades, globalidades.

Os conflitos existentes no trato das questões raciais na Educação Brasileira, devem-se a letalidade na formação, e logicamente ao racismo estrutural, que influencia diretamente as instituições. É preciso levar em consideração que o racismo é fruto de um projeto de nação, portanto, necessário considerar que nossa formação é e continua sendo altamente racista. Essa compreensão deve-se não só pelas performances adotadas pela escola, no processo de educação formal – evidenciamos principalmente na ênfase sobre as datas comemorativas - mas sobretudo, na falta de compreensão processual sobre a racionalidade estética das africanidades brasileiras. Nessa perspectiva, a proposição é trabalhar o antirracismo, compreendendo que educar para relações étnico-raciais refere-se a africanidades também na escola.

Conforme a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2007), o conceito de *africanidades brasileiras*, no que diz respeito ao processo ensino-aprendizagem, conduz a uma pedagogia antirracista, cujos princípios são: respeito, entendido não como mera tolerância, mas como diálogo em que seres humanos diferentes se miram uns nos outros, sem sentimentos de superioridade ou de inferioridade; levam também à reconstrução do discurso pedagógico, no sentido de que a escola venha a participar do processo de resistência dos grupos e classes postos à margem, bem como contribuir para a afirmação da sua identidade e cidadania. Refere-se também ao estudo da recriação das diferentes raízes da cultura brasileira que, nos encontros e desencontros de umas com as outras, se fizeram e hoje não são mais Gegê, nagô, bantu, portuguesa, japonesa, italiana, alemã,

mas brasileira de origem africana, europeia, asiática. As africanidades brasileiras abrangem diferentes aspectos. Não precisam, por isso, constituir-se numa única área, pois podem estar presentes em conteúdos e metodologias, nos diferentes campos de conhecimento constitutivos do currículo escolar.

Ainda sobre esse prisma, é necessário mencionar que faz parte da educação brasileira a reconstrução histórica dessas africanidades. Muito embora a Lei nº. 10.639/03 altere a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional, estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na educação básica pública e privada em todo o país há um processo incipiente de rejeição à proposta, muitas vezes pelo desconhecimento do que essa lei signifique. Essa rejeição atinge justamente a racionalidade estética de que falamos anteriormente. O aguçar histórico sobre o reconhecimento dos povos africanos e suas cosmovisões, deveriam desde sempre fazer parte dos processos educativos escolares, não fosse, a visão colonizadora de hierarquia racial enfatizada pelas relações de poder. A lei tornou-se um instrumento crucial para as discussões no campo da educação em comunidades quilombolas, sobre a concepção do que seriam essas práticas culturais e de reconhecimento fundamental para compreensão dos ajuntamentos comunitários. De fato, a lei constituiu-se como fomento para a formação de professores na temática, principalmente para o enfrentamento ao racismo nas instituições. Dessa maneira, juntamo-nos aos muitos jongueiros, educadores, pesquisadores, militantes que, de alguma forma, contribuem/contribuíram para a redução do racismo em nosso país, o projeto jongos também teve essa perspectiva.

Neste texto, as narrativas das mestras são frutos de um percurso de alguns anos em campo

– (2005 -2018) pesquisa de mestrado, doutorado e especificamente acompanhando o Projeto de Extensão Jongos e Caxambu no Espírito Santo². A Geografia dos corpos, dos ritmos e de gênero, é trabalhada aqui na perspectiva da construção dos espaços sociais e das transformações culturais existentes nos territórios, identificando relações entre aqueles que o modificam e suas expectativas relativas ao reconhecimento político, já que, em se tratando de comunidades quilombolas rurais, permanecem as questões da terra e seus desdobramentos relativos ao autorreconhecimento e aos direitos conquistados.

Processos insurgentes das práticas jongueiras

Chamado de jongo em alguns lugares e caxambu³ em outros, a distinção entre ambos é apresentada por mim na tese “Sobre olhares entre jongos e caxambu – projetos educativos nas práticas culturais afro-brasileiras⁴” são

2 Todas as entrevistas, narrativas e informações fazem parte do Banco de Dados do Programa de Extensão Jongos e Caxambu – Culturas afro-brasileiras no Espírito Santo (PROEXT 2012/2013 - Cf. SigProj), coordenado pelo professor Osvaldo Martins de Oliveira (PPGCS/DCSO/UFES), do qual sou membro da equipe, e coletadas durante os anos de 2012/2013

3 Da revista “Fontes da Vida” (julho de 1962): Caxambu deveria grafar-se cachambu, porque vem de duas palavras africanas: cacha (tambor) e mumbu (música). O vocabulário servia, ao tempo dos escravos, para designar não só o instrumento que eles tocavam nas danças, mas ainda a própria dança ou batuque. Dizem uns que, outrora, os negros vindos de Baependy e circunvizinhanças costumavam reunir-se nas referidas Águas e aí celebravam batuques memoráveis, ao som dos seus caxambu e, assim, do hábito do convite “Vamos ao caxambu”, ficou o termo aplicado ao próprio sítio da festa.

4 Tese de doutorado defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação Em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo – neste trabalho proponho uma identificação de formas e ritmos diferenciados entre os jongos e caxambu do Espírito Santo. Esta questão é afirmada a partir das Oficinas de mobilização comunitárias do Projeto Jongos e Caxambu no Espírito Santo”.

práticas culturais que integram canto, dança, percussão de tambores, podem ainda adensar outros instrumentos como reco-reco e no Espírito Santo, a casaca. Sua procedência vem das antigas senzalas nas fazendas produtoras de cana-de-açúcar, depois de café da Região Sudeste, no século XVIII. Para Perez (2005), nessa época, o jongo e o caxambu eram expressões poéticas e, ao mesmo tempo, uma forma de comunicação baseada em “pontos” enigmáticos criados por negros bantu-angolezes que, assim, alimentavam uma complexa rede de resistência, bem como um espaço para exercitarem a sua sociabilidade em meio à situação de cativo.

Segundo o historiador, Robert Slenes (2007), “jongo” significa “a palavra que se atira como uma seta”, arma poderosa que desafia os adversários, que codifica mensagens, como usavam os escravizados, tornando essa uma linguagem particular incompreensível para os senhores. Nesse sentido, Slenes aposta em algumas escritas conforme linguas africanas, encontradas em muitas etnias,

Eu acho que, eu apostaria que vem de Kikongo, ‘nzongo’, quimbundo. Acho que é ‘songo’ e umbundu, também ‘songo’ que é flexa ou bala. E, em kipongo, tem uma expressão ‘nzongo myannua’ que quer dizer a ‘bala da boca’ é, ou seja, a palavra dirigida, com uma, quer dizer, agressivamente. Em umbundo também tem uma expressão semelhante ou um provérbio que diz que a palavra é como uma bala (SLENES, 2007).

A definição de Slenes serve também ao Caxambu. No registro de práticas culturais do Estado do Espírito Santo, publicado pelo Instituto Nacional de Folclore, em 1982, o caxambu é descrito como dança em roda acompanhada de tambores, puíta e angoma – instrumentalização. Os cânticos, também chamados “pontos”, cantados em verso, podem ser improvisados e

cheios de simbolismo e enigmas. São classificados de acordo com o momento em que são cantados: “licença (no início da roda), de louvação, visaria, demanda, encanto despedida”. Autores salientam que:

[...] no estado do Espírito Santo recebem ainda os nomes de ‘Batuque’, ‘Jongo’, Tambor ou Catambá, refletindo a origem angolana. Para eles, o Jongo expressa sua antiga função mágica, fetichista, num estilo nativo, onde mesclam-se elementos afro religiosos, atualmente amenizados por não existirem muitos jongueiros que conheçam os fundamentos e segredos da reunião (FUNARTE, 1982, p. 58-59).

A função mágica dos jongos, presentes em sua estética, são reverências aos ancestrais, aqueles que cantavam os jongos, que faziam e batiam os tambores em tempos de festas ou outros acontecimentos, mas também à toda negritude, interligando “Àfrica” aos seus descendentes. Mesmo que contrapondo uma África imaginada, a ancestralidade é algo que ultrapassa esse processo material, histórico, temporal.

As práticas culturais negras, produziram territorialidades cujo processos de identificação foram apropriados às tradições africanas ressignificadas no Brasil. Portanto, quando dialogamos sobre jongos e caxambus, nos referimos à forma como foram produzidas as danças, os pontos cantados, os tambores, mas também as formas como essas tradições circulam nas novas gerações, neste ponto, penso que poderemos tomar como ponto de reflexão a questão da ancestralidade, os processos de construção ancestral a partir dos ciclos representados nas rodas e a presença geradora feminina.

Jongos, ancestralidades circularidades e a produção do feminino

O conceito de ancestralidade remete aos ci-

clos da vida. Esses ciclos são geracionais, vão para além do mundo animado, pois se constituem, salvo melhor tradução, como dogmas de fé, para além disso, como princípio fundante da vida, transcendentais. Sendo assim a questão intrínseca neste conceito, e em outros valores afro referenciados, remetem aos sagrados guardados por gerações e ao conhecimento dos detentores, portanto, remetem à um modo de ser e viver conservados nas práticas tradicionais afro religiosas.

Eduardo Oliveira,⁵ profundo estudioso da filosofia e cosmovisão africana, traz importantes reflexões sobre a questão da ancestralidade. Cita que uma das diferenças presentes no conceito comumente utilizado, está na forma como se pensa a ancestralidade ocidental, referenciada nos ancestrais familiares diretos, na descendência e uma outra perspectiva quando se trata da ancestralidade pela cosmovisão africana.

Em seu texto “Epistemologia da Ancestralidade”, Eduardo Oliveira (2011), concebe uma relação profunda para que possamos compreender os fundamentos da ancestralidade de maneira “simples”, o que não é tão simples assim. Longe da reprodução de termos “mal-ouvidos”, “mal ditos”, “mal lidos” há que se ter cuidado sobre as reproduções que estereotipam a fala e a escrita, principalmente quando se trata do Sagrado Africano. Isso porque, qualquer coisa que remeta à religiosidade ou, como no caso, à ancestralidade africana, no Brasil e no mundo, é lida e entendida por visões racistas carregada de marcas. Sendo assim, a leveza dessa compreensão, faz-se quando tentamos abrir um pouco mais nosso campo de visão “ocidental”, para compreensão de outras formas de ser, viver, nesse sentido há necessidade de desconstrução dos nossos ra-

⁵ Professor Adjunto da FACED-UFBA e Presidente do Instituto de Pesquisa da Afro-descendência – IPAD.

cismos cotidianos para que possamos compreender o princípio fundante da ancestralidade.

Ancestralidade é um princípio filosófico, conseqüentemente constitui-se em princípio social, já que pela cosmovisão africana não existem dualidades. Sobre este princípio, Eduardo Oliveira (2001;2003;2007) nos adverte que autores clássicos como Nina Rodrigues (1984,1900,1982) Artur Ramos (1942;1943;1979) e Edison Carneiro (1967;1978;1964;1936) trouxeram o conceito para seus escritos, sem de fato, tê-lo aprofundado, até porque, não era comum neste tempo no Brasil, estudos sobre Filosofia Africana, portanto o termo se resumia aos estudos de candomblé, muito relacionado às linhagens de africanos, aos seus descendentes, uma relação com o parentesco consanguíneo.

A própria constituição do pensamento ocidental, encarregou-se de cisão entre práticas cristãs e não cristãs, até porque, o domínio das mesmas também instituiu “poder” sobre territórios e os sujeitos que nele habitavam. Nesse sentido, os territórios carregam as heranças do colonialismo europeu, sob o paradoxo de em sua maioria terem produção fomentada pela dizimação dos povos originários e pelas diásporas africanas. Esse foi o desenho dos arredores urbanos e dos núcleos negros, pós-escravização. As práticas culturais, portanto, desde as senzalas, produziram outros contextos extraterritoriais, fortaleceram laços familiares, religiosos com o ambiente, em favor da vida, daqueles que se organizavam nesses núcleos constituindo novos laços familiares, para além dos laços consanguíneos, multiversais⁶. Os Jongos e Caxambus, já existiam nas senzalas, foram, portanto, cunhados nos princípios ancestrais. Ouvimos das mestras jongueiras histórias antigas de seus

pais, avós, contextualizando que existência das festas em torno das fogueiras eram momentos mágicos dos caxambus.

Eduardo Oliveira (2011) nos explica que a maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. “*Talvez porque os mitos não segreguem as esferas do viver. Não se separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação*”. Argumenta que essa relação talvez, se deva ao fato de que o mito conserve o mágico, e num “*caso ou no outro, ele encanta, seja pela beleza explícita, seja pela beleza encoberta*”. Em todo o caso, não há dualidades, tudo é sempre tudo e nada ao mesmo tempo, é ser e não ser, processo, transformação e formação, afirma – *a ética vem travestida de estética, seja na palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte. A vida é uma obra de arte e seus segredos são transmitidos através dos mitos que tem a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que se forma.*

Conjugada à cosmovisão africana, ancestralidade compreende os princípios da vida, a construção histórico-cultural negra no Brasil. Constitui-se como um novo projeto sócio político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diversidades, na convivência sustentável dos homens com o ambiente, no respeito às diferenças geracionais, à convivência com os mais velhos, à complementação dos gêneros, na resolução de conflitos, na vida comunitária. Nesse sentido, conjuga princípios educativos do viver, manifestando-se nos cotidianos das comunidades e conseqüentemente dando sentido às práticas culturais.

Sobre esse prisma, as práticas culturais jongueiras, compreendem essa relação ancestral, sob a qual os princípios da vida, dos fazeres cotidianos são valores transmitidos de geração em geração nas rodas. Conseqüentemente são traduzidos em diferentes perspectivas de ser

⁶ O termo refere-se ao Multiverso, contraponto para unicidade de Universo.

estar no mundo. Por isso a relação do “feminino” como geradora, que impulsiona a vida é por vezes acolhida e incentivada nas práticas de jongos. Neste mesmo princípio a construção social da mulher, transcende o gênero, porque qualifica sua composição sócio-política de enfrentamento às adversidades raciais. É por meio da compreensão ancestral que os jongueiros territorializam o feminino, porque cabe às Mestras direcionarem seus grupos, e exercerem liderança. São as Mestras Jongueiras que tomam as decisões sobre as organizações dos grupos. Muito embora o viés masculino seja indistintamente forte, ainda se conjuguem sobre o prisma do patriarcado (hooks, 2019) e domínio dos corpos, tem-se a autorreferência feminina, sem a qual jongos e cambus não teriam a mesma força.

Interseccionalidades das mulheres jongueiras

Dentre as muitas dimensões que possibilitam discutirmos a corporeidade presente nas práticas culturais estão as interseccionalidades das mulheres negras. Importante justificar que a apropriação autorreferenciada, delimita as práticas culturais pelo processo de reconhecimento sobre as especificidades das mulheres do jongo.

Sobre estas especificidades, destacamos as violências sofridas no período de escravização demarcando feridas nos corpos negros, em especial nos corpos das mulheres, que de forma individual ou coletiva, expressavam em seus próprios corpos o rejeito ao regime de opressão, construindo cotidianamente resistência (SCOTT,1989). De certa forma, o trabalho da mulher escravizada e pós escravização, tanto no campo, quanto na cidade foram constituídos de práticas aquilombadoras, políticas, culturais, religiosas, que até hoje são reconhecidas nos terreiros das zeladoras de santo, “Mães” Matriarcas, nas lutas políticas das ancestrais. Mulheres

como Aquatune, Dandara, Constância de Angola, Zazimba Gaba, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, Mestre Nêga (Jongueira Sapê do Norte), Mestre Gessy (Jongueira Sapê do Norte), Mestre Maria Amélia (Jongueira Sapê do Norte), são mulheres que incorporaram em seu “DNA”, essas lutas e de alguma forma se autorreferenciavam em suas estratégias de enfrentamento. Nessas lutas, a resistência agregadora, transforma o coletivo, principalmente por se constituir em um espaço a mais para companheirismo e solidariedades estimuladas nos convívios e partilhas cotidianas.

De fato, as conquistas e historicamente as lideranças, foram *feitos* quase escondidos, pois o patriarcado dominante (hooks,1989) as excluía dos espaços de decisão. Assim, quando falamos de resistência e liderança nos jongos, trazemos esse exercício de tomada de decisão nos coletivos.

O conceito de interseccionalidade discutido por Kimberle Crenshaw (1989), Carla Akotirene (2019), Patrícia Collins (2019-2020) refere-se aos processos intercalados de compreender os ofícios assumidos por mulheres considerando seus múltiplos espaços de inserção e o enfrentamento às opressões cruzadas, raça, classe, gênero, sexualidade (acrescentaria religiosidades). Sistemas semelhantes de poder são interdependentes e mutuamente constituídos. Portanto quando se trata de pensarmos resistências e enfrentamento de mulheres negras a esses encadeados opressivos, estamos cruzando referenciais que interligam todo processo sobre esta construção social do feminino, distintas entre os *aquilombados*.⁷

⁷ Imprimimos um outro sentido para os aquilombamentos, que de acordo com o (ADCT 68 – CF/88) Designa remanescentes de quilombo a partir do conceito reelaborado garantido no artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT – CF/ 88), como locais de resistência,

A região de Sapê do Norte⁸ – compreende São Mateus e Conceição da Barra, é relativamente um território de aquilombamentos. As comunidades negras que habitaram no passado, foram trazidas ainda escravizadas para região. Muitos serviram às fazendas produtoras de farinha, e outros reuniram-se nas comunidades independentes – aquilombados, sobrevivendo da agricultura de subsistência e do comércio local interno, como ainda ouvimos nos dias de hoje da “fé em Deus”.

Quando o assunto é devoção, a fé transcende e complementa o processo de organização comunitária. As devoções à São Benedito (São Mateus - comandado por Mestre Nêga), São Bartholomeu (Quilombo Novo - comandado por D. Carmen, Kelly Nay), Santa Bárbara (Linharinho-Mestra Gessy Cassiano), Sant’ Anna (Santana - Comandado por Mestre Maria Amélia), são santos cujas devoções guardadas pelas Mestras Jongueiras, perduram atravessando as adversidades temporais.

Comandar um jongo é muito mais que apenas estar à frente nas “representações” como dizem os próprios jongueiros. Implica assumir responsabilidades dos ensaios, das reuniões para organizar as devoções, correspondências com os festeiros, adornos das procissões, organização das roupas e instrumentos, e todas necessidades advindas dos trabalhos com o grupo. Ainda incluem zelar pelos participantes, com colaborações inclusive entendendo-os como parte do

processo familiar. As representações políticas também ficam a encargo dos mestres. São representantes em conselhos de culturas, associações de bairro, colaboram na própria estrutura comunitária. São zeladores das famílias jongueiras porque reúnem laços sociais que se fortalecem nas convivências cotidianas. São essas responsabilidades, atreladas às realidades de enfrentamento ao patriarcado, às questões políticas, religiosas, que alavancam as lideranças femininas.

As mestras jongueiras são levadas a “cuidar” dos interesses dos grupos nas representações onde se fizerem necessárias, inclusive porque a comunidade jongueira colabora nas tomadas de decisões em apoio a mestra. Logicamente existem discensos e muitas dificuldades para comporem esse processo, mas de certa forma, gerar o trabalho comunitário apresenta-se como um desafio aprendente das relações políticas tão necessárias na consolidação dos espaços de poder da mulher.

Reflexões históricas publicadas por Aguiar (2005-2007) trazem registros de alguns “Mestres Brincantes” entre elas o de Mestre Nega, Dilzete Nascimento, que assumiu o grupo de Jongo de São Benedito, pós Mestre Geraldino dos Santos e Mestre Salvino⁹. O Jongo de São Benedito, conduzido por Nêga, é um dos mais representativos da região. Coube a ela dar continuidade nos ensaios, organização das festas, devoção, revisão dos cantos juntamente com D. Edézia, irmã de seu Salvino. A voz de Nêga ecoa nos processos de construção e afirmação dos jongueiros, por ela, o repetido à história e aos integrantes vem em primeiro lugar,

Nêga – E aonde apresentar o grupo? Como também, né? A roupa era comum, descalço, dois reco-reco, dois tambores e... na porta da igreja de São Benedito. Quem mais prejudi-

acolhimento, produção histórica e cultural.

8 O ‘Sapê do Norte’ era o longínquo, ao longo dos vales dos rios Cricaré e Itaúnas, região há muito habitada por agrupamentos negros e camponeses que assim se organizaram e se apropriaram desta natureza desde os tempos da escravização colonial até meados do século XX. Dona Maria Caetano, 69, relembra que seus avós maternos eram do ‘tempo dos barões’ e viviam numa localidade próxima à sede da antiga fazenda escravista da Cachoeira do Cravo, de propriedade do Barão dos Aimorés. (Ferreira, 2009)

9 ANDRADE, Tese de Doutorado, UFES.

cava, quem mais proibia, as pessoa que mais provocava, mais incomodava, que o grupo incomodava? O próprio pessoal da religião católica, tá? A própria igreja foi quem mais incomodô, a igreja sempre bateu porta nas nossas caras. Os... corais iam cantá na igreja depois da missa. Eles ficavam cantando horas mais horas, pra que nós num pudesse fazê nossa apresentação, e nós ali esperando. De braço cruzado. Hoje ninguém faz mais isso, né? Nós ali, esperando de braço cruzado, quando bem o coral quisesse terminá lá. Aí a gente ia cantá o nosso [expediente] ali, batê nosso tambô pra ir embora pra casa. Cansamos de fazê isso. Hoje igreja nenhuma bate porta na nossa cara. Hoje, se batê, a gente manda abri. Com certeza, entendeu? A gente fez uma grande amizade com os padres, com os leigos, né? Nas comunidades. Então não tem mais isso! [...] (Mestre Nêga – Oficina Santana, ago. 2012).

O relato de Mestre Nêga, apresenta a importância de sua liderança denunciativa frente o grupo, a superação das dificuldades e as conquistas alcançadas durante sua gestão. A ênfase desta narrativa está justamente no percurso histórico de discriminação das práticas culturais, da não valorização, do desrespeito e sobretudo na ressignificação das lutas empreendidas em favor do reconhecimento das tradições afro-brasileiras no Sapê do Norte. Esse desafo foi muito comum entre os grupos durante as Oficinas de Mobilização Comunitária. Comumente ongueiros explicavam que em tempos passados muitos não tinham vestimentas adequadas, transporte para as apresentações, e ainda tinham dificuldades em se comunicarem em suas próprias comunidades. Muitas dessas dificuldades ainda persistem em tempos atuais.

Mestre Nêga é uma mulher negra quilombola. Descende dos aquilombados organizados nas matas do córrego do Aterro na Região do Sapê. Sua liderança foi se construindo sobre muitos enfrentamentos e discriminações sofridas na

região. O grupo de Jongo de “São Benedito”, se constituiu em mais um aporte para empreender lutas junto da comunidade. Nêga foi escolhida por Mestre Salvino Rodrigues Pereira para a direção do grupo de jongo, porque, segundo Aguiar,

[...] Nêga é a personificação das valentes mulheres quilombolas do Vale do Cricaré, que enfrentaram não apenas os temidos capitães-do-mato, mas até hoje enfrentam todos os tipos de discriminação e preconceito para manter viva uma tradição de relevante papel na difusão da cultura popular [...] (AGUIAR, 2007, p. 22).

Percorrendo o caminho das devoções e procissões, São Benedito é louvado em todo o norte pelos grupos de jongo, mas também não se perdem as devoções à São Sebastião, Santas Almas, Santa Bárbara, Santo Antônio e aos Pretos Velhos.

O povoado de Santana localiza-se no município de Conceição da Barra. Foi nessa região onde se estabeleceu a fazenda de Dona Rita da Conceição da Cunha, que segundo relato do escritor e jornalista Maciel de Aguiar, possuía uma sesmaria de terras que compreendia a grande área dos dois municípios, mais precisamente da margem norte do Rio Cricaré até o córrego São Domingos.

Em visita à comunidade de Santana, ouvimos que antigamente havia bailes em homenagem a *São Bartho (São Bartholomeu)*. Esses bailes, que eram predominantemente marcados por mulheres, foram crescendo e se transformando no que hoje encontramos como procissão realizada na Igreja de São Bartholomeu. Dona Maria Amélia é uma fiel representante desses bailes, era ainda menina quando se deu conta da devoção a São Bartho, repassadas por sua mãe e avós. Ele relembra que o jongo sempre acompanhou as devoções,

Maria Amélia: É o povo do mato que trouxe São Bartho. Só não sei explicar, porque foi a minha bisavó. Foi a minha bisa que conseguiu, aí no dia em que eles foram libertados era meia-noite, aí da meia-noite até o meio-dia do outro dia eles fizeram Jongo, aí deu continuidade.

O povo do mato a que se refere, são os aqui-lombados, provavelmente “parentes” mais distantes, no entanto, com o passar do tempo as traduções (BHABHA, 2010 a.) ressignificam as devoções. Os seja, ainda hoje¹⁰, as mulheres jongueiras acompanham a procissão com São Bartho aos braços, mesmo com um quantitativo menor de senhoras, porque muitas já não aguentam mais fazer o cortejo pelas ruas do bairro, mas buscam se fortalecer na crença e na presteza divina de auxílio do santo na hora do parto ou de suas dificuldades,

M^ª Amélia: É devoto das mulheres. É por isso que quando era baile era só de mulher e passô pro jongo só mulher. Tem homem, mais é no reco-reco, nos tambô. Tá entendendo? É assim. Mais é antigo, oh!

Sobre antiguidade da devoção, D. Roxa explica que recebeu de sua família (mãe e avós) a guarda de São Bartholomeu. D. Roxa, senhora oxagenária da comunidade de Santana tem sob sua guarda um baú de recordações. São roupinhas dadas em promessas pelos partos bem-sucedidos à São Bartholomeu. Ela nos contou que recebeu o santo como herança de família, foi parteira e guardiã de São Bartholomeu por mais de 30 anos. Disse que há muitos anos atrás

¹⁰ Esperamos que pós pandemia de Covid 19, as procissões possam novamente acontecer. Neste momento exatamente estamos em isolamento social, o que impede realização de atividades de aglomeração de pessoas. No entanto, para escrita deste texto, tomamos como base os acontecimentos até 2019, quando ainda não se tinha noção de tamanho perigo para humanidade.

eram muitas as adversidades do campo, na época, não havia muitos médicos na região e as mulheres aprendiam com as mais velhas os ofícios de parteiras. Somente muito mais tarde receberam treinamento especial de especialistas da saúde para o ofício. Assim, os partos eram realizados com a imagem do santo e de Nossa Senhora. As mulheres grávidas faziam frequentemente promessas ao santo para que o parto desse certo,

Mestre Maria Amélia [...] Porque São Berto ele era dos escravos, ele era da minha bisavó. Então nós não podemos duvidar do que eles fazem, porque naquela época em que ele foi parteiro não existia médico pra fazer parto das mulheres. E nunca’... Só a minha tia (parteira), ela pegou o parto de duzentos e cinquenta crianças. Ainda tem, se tiver alguma lá hoje eu vou apontar pra vocês, que foi ganhado em neném junto com ele [...]

Como guardiã e por estar com idade avançada, D. Roxa sentiu-se na obrigação de continuar a devoção passando a guarda de São Bartholomeu para Maria Amélia, sua sobrinha.

Maria Amélia: Eles vem sim. Eu sei que eles vem sim. Então, a gente fica naquela recordação. Naquela lembrança do que a gente já foi. Do que a gente viveu. Porque é muito, só quem já viveu umas tradições destas que... Não tem como esquecer. Então, quando chega essas datas assim... E no dia de Santa Rosa de Lima me dá a sensação da minha mãe. Eles festejavam o São Bartolomeu no dia vinte quatro e no dia trinta a minha mãe festejava Santa Rosa de Lima. Era ladainha e o Jongo, tudo junto.[18min.13seg.]

O jongo de São Bartholomeu foi refundado por D. Tininha, que se tornou mestra, também em promessa. Ela reviveu o jongo após muito tempo adormecido, na intenção de continuar a brincadeira entre as mulheres da região. No

entanto, seu desejo era que a neta Kelly Nay pudesse quando crescida assumir a liderança. Para isso, seu filho Tatu deveria organizar-se e guardar o jongo até a neta ter condições de assumi-lo. Por se tratar de um jongo de mulheres, Tatu, filho de D. Tininha, assumiu por um tempo, porém muitos motivos levaram-no a desistir da liderança, entre eles o que comumente alegava – *“Jongo de São Bartholomeu é um jongo de mulheres – Essa é a devoção do santo”*, assim passou para sua prima Carmem, para que pudesse assumir a responsabilidade do comando do jongo até Kelly Nay sentir-se preparada para tal. Kelly Nay, encontra-se atualmente com 24 anos, oscilando em assumir a responsabilidades das atividades de São Bartholomeu.

Com o tempo, é possível perceber que as devoções vão se ressignificando, ao mesmo tempo que alguns grupos atravessam fases entre sua organização e reorganização, outros grupos acentuam-se caminhando e fortalecendo-se. É o caso do grupo de Jongo de Santa Bárbara, de Linharinho, comandado, por Mestre Gessy.

Mestre Gessy se autoidentifica como, lavradora da região, mulher negra quilombola, Alabê de Santa Bárbara. Seu maior desejo era reafirmar o jongo de Santa Bárbara, que para ela tinha um caráter fundamental de devoção à santa. Esse jongo se reorganizou durante o Projetos Jongos e Caxambus no Espírito Santo, e renasceu totalmente feminino.

O jongo de Santa Bárbara, tem seus fundamentos relativos à D. Oscarina Cosme, respeitada líder religiosa da região – “Mãe Oscarina” – Mãe oscarina, além de mãe de muitos jogueiros, também conduzia as mesas de Santa Bárbara e Santa Maria. Foi ela quem nos deu inicialmente algumas pistas dos jongos que aconteciam nos intervalos dos trabalhos da Mesa de

Santa Bárbara e da Mesa de Santa Maria.¹¹ D. Oscarina – no período do projeto ainda viva – conversou muito sobre suas memórias, e nos disse que entre uma sessão e outra da mesa de Santa Bárbara, havia rodas de jongo.

Observamos que a condição das disputas territoriais, políticas internas trouxeram sérios danos às comunidades de Conceição da Barra, ainda mais para a Comunidade de Linharinho. Suas lideranças, forjadas na luta quilombola, constituíram deste território do Sapê o sentido de resistência, da luta pela terra. Conservaram as lideranças femininas voltadas para o sagrado religioso, por compreenderem os fundamentos da ancestralidade. Das formações e devoções a Santa Bárbara, emanaram possibilidades de reformulação dos jongos, porém, desvinculados da questão religiosa, porém, guardados os princípios de liderança, da circularidade e dos processos ancestrais. Diante das novas perspectivas de organização dos grupos, o jongo de Santa Bárbara, passou a contar com o comando de Mestra Gessy, as meninas do entorno, sem, contudo, participarem das mesas. Gessy tornou-se mestra a partir da retomada dos jongos, durante a realização do projeto jongos. Com uma roupagem exclusivamente feminina, a nova mestra, retoma os passos que antes à conduziram a essa importante devoção à mesa de “Santa Bárbara”.

Em Linharinho, os encontros para ensaios do Jongo de “Santa Bárbara”, também são encontros de conversas, brincadeiras e alegrias. Mestra Gessy, aproveita para conversar, passar alguns ensinamentos dos antigos, trazer algumas palestras, algo a mais que ela entende como necessidade para moças da região. Mestra Gessy continuou sua caminhada, levando soli-

11 Religiões de Matriz Africana com práticas no norte do Espírito Santo.

driedade, construindo outras possibilidades e atualmente aguarda finalização da pandemia de Covid para empreender novos projetos com as mulheres do Sapê.

Concluindo...

Historicamente o corpo das mulheres negras foi desvalorizado, uma combinação de subalteridade, dor, silêncio, muitas vezes usado como sinal de erotização ou de exclusão, perpetuando-se no presente desde a casa grande e a senzala.

Desenvolver o protagonismo feminino como lideranças, foi uma das formas encontradas pelas comunidades negras para ruptura desses racismos de marca histórica do corpo feminino.

As políticas do corpo são formas construídas pelas comunidades negras para compreensão de suas ancestralidades, mas também de fazerem mulheres negras se autorreferenciarem, por meio das narrativas de empoderamento, de memórias, construindo consciência positiva sobre seus corpos e suas histórias.

De uma outra perspectiva, nos ensinam a identificarmos as funções políticas das estéticas africanas contra os padrões ocidentais dominantes e até mesmo de enfrentamento ao patriarcado, que destituiu o corpo feminino dos espaços de poder. Portanto as práticas jogueiras também são formas de pensarmos a descolonização dos corpos, das mentes, desracializar no complexo sentido de religação ancestral.

Ser uma Mestre Jogueira, institui percursos de empoderamento, liderança associados a independência, autorreferência, pertinentes aos processos de identificação das práticas culturais de comunidades negras brasileiras na diáspora.

Referências

AGUIAR, Maciel de. A divindade de São Benedito: o santo dos humildes e dos oprimidos. Revista Vitória, ano 1, n. 9, p. 46-53, jun. 1982.

AGUIAR, Maciel de. O mestre de jongo de São Benedito. In. AGUIAR, Maciel de.

Brincantes e quilombolas. São Mateus: Memorial, 2005.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Pólen, 2019.

ANDRADE, Patrícia Gomes Rufino. **A educação do negro na comunidade de Monte Alegre/ES em suas práticas de desinvisibilização da cultura popular negra.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007.

ANDRADE, Patrícia Gomes Rufino. **Entre Jongs e Caxambus:** Processos Educativos nas práticas religiosas afro-brasileiras. Tese – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

BASTIDE, Roger. **As Américas Negras:** as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: Difusão Européia do Livro; EDUSP, 1974.

BHABHA, Homi. **In the Case of Making:** Thoughts on Third Space. In (Org) IKAS, Karen; WAGNER, Gehrard. Communicating in the Third, Space. New York: Routledge, 2009.

_____. Introdução. In BHABHA, Homi. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2010 a.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento Feminista Negro.** Tradução de Jamilyne Pinheiro Dias. Boitempo, São Paulo, 2019.

COLLINS, Patrícia Hill. **Learning from the outsider within:** The sociological significance of Black feminist thought. Social problems, v. 33, n. 6, p.14-32, 1986.

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the intersection of race and sex:** A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist

theory and antiracist politics. The University of Chicago Legal Forum, p.139-167, 1989.

GUIMARÃES, Aissa Afonso. **Caxambu Alegria de Viver**”: memória e patrimônio afro-brasileiro em Vargem Alegre (Cachoeiro de Itapemirim - ES). Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. agosto de 2014, Natal/RN.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

HAESBAERT, Rogério. **Território e Multiterritorialidade**: Um Debate. GEOgraphia, v. 9, n. 17, p.19- 45, 2007.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres Negras e o Feminismo. Rosa dos tempos. Rio de Janeiro. 2020.

HOOKS, bell. **Choosing the margin as a space of radical openness**. Framework: The Journal of Cinema and Media, v. 36, p.15-23, 1989.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007 a.

_____. **Ancestralidade na Encruzilhada**. Curitiba: editora gráfica Popular, 2007 a.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade nojongo: som e sentidos no processo identitário. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RODRIGUES, Nina. As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil. Bahia. 1984.

SCOTT, J. C. Everyday forms of resistance. The Copenhagen journal of Asian studies, v. 4, p.33-33, 1989.

Patrícia Gomes Rufino Andrade

Doutora em Educação - Diversidade e Práticas Inclusivas (UFES). Professor Adjunto do Departamento de Educação, Política e Sociedade (DEPS). Graduado em Geografia (UFES), Pedagoga. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFES. Pesquisa Geografias e territorialidades: Políticas Educacionais para Populações Afro-Brasileiras: Quilombolas, Territorialidades afro-religiosas; Educação do Campo, Práticas Pedagógicas para Educação Étnico-racial, Territórios periféricos. PhD em Economia e Políticas Institucionais - Universidade de Minnesota-USA. Professora do Mestrado Profissional em Educação (PPGMPE/UFES) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ Pós-Com/UFES.

QUILOMBO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO CULTURAL: A VISÃO DE DUAS LIDERANÇAS

QUILOMBO, TERRITORY AND CULTURAL HERITAGE: THE VISION OF TWO LEADERS

Oswaldo Martins de Oliveira

PPGCS-UFES

Paula Aristeu Alves

UFES

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar as concepções de duas lideranças quilombolas da comunidade de Retiro, Santa Leopoldina (ES), sobre as lutas pelos direitos ao território e ao patrimônio cultural. A proposta surgiu das pesquisas realizadas pelo projeto Africanidades Transatlânticas¹ e para a elaboração da dissertação de mestrado de uma das pesquisadoras, que atuou como colaboradora no presente projeto. Para tanto, foram realizadas entrevistas de narrativas de vida sobre as trajetórias de escolarização de quilombolas que concluíram o curso universitário e seus pontos de vista sobre os direitos da comunidade.

Palavras-chave: Quilombos, Cultura, Patrimônio, Território, Lideranças.

Abstract: *This article aims to analyze the conceptions of two quilombola leaders from the community of Retiro, Santa Leopoldina (ES), about the struggles for the rights to the territory and cultural heritage. The proposal arose from research carried out by the Transatlantic Africanities project and for the elaboration of a master's dissertation by one of the researchers, who worked as a collaborator in this project. To this end, interviews of life narratives were carried out on the quilombola schooling trajectories that concluded the university course and their views on the rights of the community.*

Keywords: *Quilombos, Culture, Heritage, Territory, Leaders.*

¹ Projeto desenvolvido junto às comunidades quilombolas e agrupamentos culturais afro-brasileiros no Espírito Santo. A pesquisa é uma parceria celebrada pelo Termo de Cooperação 002/2018 entre a Secretaria de Estado da Cultura (SECULT), a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) e a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). A pesquisa foi regida pela Resolução nº 210/2018 e contou com financiamento da FAPES e SECULT.

Introdução

Estudar os processos que envolvem as dinâmicas das comunidades tradicionais de quilombos requer a participação no seu universo social, político, econômico e cultural que se expressa por meio da vivência cotidiana. Para tanto, é preciso estar lá, se inserir no lugar que muitos destes quilombolas chamam de “meu”, “nosso” e outros tantos chamam de “casa” ou mesmo de “grande família”. Por esta razão, o estudo aqui proposto emprega a abordagem etnossociológica na perspectiva de Bertaux (2010), onde inseridos no campo, realizamos entrevistas de narrativa de vida sobre as trajetórias de escolarização de quilombolas que concluíram o ensino universitário. Utilizamos a técnica de gravação em áudio e anotações em diário de campo. Também acompanhamos as lideranças que aqui foram analisadas em eventos como celebrações religiosas, reuniões da Associação dos Herdeiros de Benvido Pereira dos Anjos,¹ festividades de apresentação da Banda de Congo e organização da festa junina do CEMEI (Centro Municipal de Ensino Infantil) São Judas Tadeu, onde uma delas atua como professora.

As motivações para realização de parte desta pesquisa partem da trajetória da coautora deste artigo, que é quilombola, filha e neta de lideranças locais e, pertencente à comunidade de quilombo de Retiro. Enquanto o primeiro

coautor realiza pesquisa e acompanha a comunidade por mais de 20 anos. O problema que aqui analisado fornecem respostas para as seguintes questões: Qual a visão das lideranças quilombolas, sobre as lutas pelo direito ao território e ao patrimônio cultural? Os resultados deste estudo, que traz como temática o debate do ponto de vista dos quilombolas sobre suas lutas por direitos ao território e ao patrimônio cultural proporciona benefícios tanto para a comunidade quanto para a academia. Para a comunidade quilombola, tornar visível a trajetória de escolarização de algumas lideranças pode estimular que outros jovens criem uma imagem positiva da cultura herdada dos seus ancestrais, despertem o interesse pelas questões que envolvem a organização política do território e se inspirem na construção de seus próprios projetos. Já para a academia, tal estudo pode propiciar a inserção de um debate ampliado no âmbito da universidade, dos processos sociais, culturais e históricos que envolvem a percepção dos discentes oriundos de comunidades dos quilombos.

As lideranças aqui estudadas definem-se como herdeiras e quilombolas descendentes de Benvido Pereira dos Anjos, o que nos levam a analisar a identidade de quilombo partir das abordagens antropológicas de grupos étnicos e identidades de Barth (2000) e Cuche (2002). Essas abordagens possibilitam compreender quilombo como processo organizativo da comunidade em que as lideranças demarcam sua identidade selecionando símbolos, saberes e práticas que afirmam ser a tradição de Retiro, como marcadores do pertencimento ao quilombo.

Ao tratarmos dos temas de cultura e patrimônio cultural estamos nos referindo aqueles bens de natureza material e imaterial que são transmitidos entre diferentes gerações da comunidade estudada e que localmente são definidos

1 Celebração religiosa: encontro realizado em Retiro, entre as comunidades quilombolas de Retiro e São Mateus, do município de Anchieta, sul do Estado, onde houve uma confraternização que envolveu café da manhã e almoço; celebração de missa na igreja católica local; roda de jongo e congo; entrega da bandeira de São Benedito à Comunidade de Retiro (presente da comunidade visitante). Ambas as lideranças estiveram presentes, participaram da organização do evento e das atividades desenvolvidas. Acompanhamos também diversas reuniões da Associação de Herdeiros, onde os quilombolas foram convocados para discutir pautas voltadas para as melhorias da comunidade em especial na área de saúde, locomoção e abastecimento de água.

como tradição. Em termos dos direitos culturais tomamos como ponto de partida a Constituição Federal de 1988, que em seus Art. 215 e 216, define e dá providências sobre tais direitos. Ela garante aos descendentes de africanos e aos quilombolas o exercício dos seus direitos culturais e o Estado deve, no âmbito de suas competências, proteger as manifestações e expressões de suas culturas. Deste modo, patrimônio cultural são os bens materiais e imateriais que podem ser tomados tanto individualmente como de forma coletiva e fazem referências à identidade, à ação e à memória das comunidades quilombolas e de outros grupos que fazem parte do processo civilizatório nacional. Sendo assim, patrimônio cultural neste artigo se relaciona a toda forma que os agentes sociais de Retiro empregam para identificar e explicar o seu modo de vida.

Do mesmo modo, empregamos o conceito de território com um sentido mais amplo do que o conceito de terra, pois essa última diz respeito à base física e geográfica, enquanto o território possibilita entender as concepções que vinculam os bens culturais à base física, como os valores, costumes, modos de vida e as formas de usar a terra, com o escreveu Oliveira (2019). Tomamos primeiramente esses conceitos a partir de Leite (1990), que os define como um campo de relações sociais e políticas, no qual se elabora a identidade étnica dos negros nos meios rurais e urbanos. Nesta perspectiva a terra é considerada um lugar próprio e diferenciado, na qual surge o território como uma realidade indivisa marcada por uma forma de organização política própria, investida de uma história (negra) e de um universo simbólico particular.

Em diálogo com Arruti (2002), Oliveira (2019) escreve que o território diz respeito a um fenômeno social de natureza simbólica relacional, envolvendo agentes interno e externo, pois requer considerar a construção das memórias do

quilombo. Nesta abordagem, todos os elementos físicos e/ou históricos passam por um processo de simbolização e a introdução de novos elementos (materiais e imateriais) provocam rearranjos nas concepções de território.

A comunidade de Retiro e sua inserção na luta pelos direitos quilombolas

A história da comunidade quilombola de Retiro inicia com o caso ancestral Benvindo Pereira dos Anjos (ex-escravizado) e Maria Pereira das Neves (alforriada), que em 1875 e 1876 teve os primeiros filhos e em 1892 comprou uma primeira terra na localidade de Conceição, em Santa Leopoldina. Ela foi invadida e expropriada com uso da força e atualmente é ocupada por um fazendeiro local. Em 1912 o casal comprou uma segunda terra, denominada pelos herdeiros como “terra em comum”, na localidade de Retiro, deixando-as de herança para seus descendentes. De acordo com Oliveira (2019) a compra de tais terras envolveu uma ação política que visava à construção do território quilombola de Retiro. Localizada há 40 km da capital Vitória, a comunidade expressa à memória e à consciência de identidade de seus integrantes, como um grupo de parentes e quilombolas herdeiros do Benvindo, definindo-se como os “Benvindos”. Trata-se de uma comunidade etnicamente diferenciada, que para entender suas dinâmicas é necessário considerar os bens culturais considerados significativos para seus integrantes e que utilizam delimitar distinções etnoculturais.

Como observamos em pesquisa de campo, os Benvindos constroem a memória sobre seus ancestrais e a consciência de seu pertencimento comunitário por intermédio das narrativas dos mais velhos, da mesma forma que a adoção dos costumes, hábitos e o modo de vida advém de seus pais e avós. Trata-se de processos históricos e sociais que, de acordo com Candau (2011),

são transmitidas no intuito de gerar a consciência de pertencimento e continuidade das gerações predecessoras.

As famílias que vivem em Retiro mantêm laços de casamentos que possibilitam formar uma comunidade de parentes. Deste modo, é comum que haja casamento entre primos de diferentes graus de parentesco. Embora atualmente haja as uniões entre membros da comunidade com “pessoal de fora”, o que predomina é o casamento de “primo com primo”. No entendimento das famílias dos cônjuges, tais uniões favorecem a manutenção dos costumes e “raízes”, já que se entendem como uma única família. Afirmam que as interferências externas provocam conflitos na comunidade e contribuem pouco para preservar os modos de vida comunais.

Os interesses principais da comunidade giram em torno da manutenção da “terra em comum”, que representa um valor econômico e afetivo, pois além de prover o sustento traz consigo uma gama de significado que remete à memória dos seus antepassados. Neste sentido, sua forma de organização social e política tem como foco resguardar a propriedade herdada, que se torna eixo central na organização da comunidade. Com este objetivo, a comunidade iniciou um processo de mobilização que culminou em 1991 na criação Associação dos Herdeiros do Benvindo Pereira dos Anjos. De acordo com Oliveira (2019), quando o estatuto da Associação foi criado, não havia uma consciência quilombola por parte dos membros do grupo, que se auto identificavam como negros, parentes e herdeiros. Então, o documento foi criado embasado nas experiências de vida comunitária dos moradores de Retiro e em suas atuações nas organizações sindicais, religiosas e partidária. Embora não houvesse esta consciência no ano da criação da Associação, a partir de 1993, as lideranças passaram a obter informações acer-

ca das lutas pelos direitos à terra-território de quilombos em reuniões do movimento negro. Como consequência, em 1998, passaram a pleitear o reconhecimento como comunidade remanescente de quilombo e a titulação de suas terras em nome da Associação dos Herdeiros. A interação com atores externos possibilitou o acesso às informações para fortalecer a luta pela titulação das terras.

A partir de então, e da publicação do Decreto 4887/2003, que regulamentou o procedimento para a identificação, demarcação e titulação das terras ocupadas pelas comunidades dos quilombos, ampliou-se a atuação política de os Benvindos. Essa atuação tornou-se ainda mais efetiva quando, a partir de 30 de setembro de 2005, foi publicada a certificação de reconhecimento de Retiro como Comunidade Remanescente de Quilombo.² Passou, com isso, a ser identificada e a se identificar, como Quilombo de Retiro e/ou Quilombo dos Benvindos. Considerando que a identidade, que remete a normas de vinculação consciente, se constrói e reconstrói na interação (Cucho, 2002), o grupo que anteriormente se identificava como negro e descendente de ex-escravizado, passa então, gradativamente, a se identificar enquanto Quilombola, ressignificando sua identidade quilombola.

Dentre as diversas práticas culturais empregadas pelas lideranças para demarcarem a identidade quilombola local estão as ervas e seus usos, que, segundo Oliveira (2019), são extraídas da reserva de Mata Atlântica local, que são utilizadas em rituais de benzimento, banho e cura. Da mata é extraída também a matéria-prima para a confecção de peças artesanais produzidas desde os tempos dos ancestrais. A mata em Retiro, entendida, segundo Oliveira

² Data da publicação da portaria N° 39/2005 no Diário Oficial da União.

(2019), como uma combinação de patrimônio natural e cultural, constitui-se uma das dimensões simbólicas da comunidade, pois pode ser vista como um espaço de transmissão e atualização de saberes.

Outra tradição cultural de os Benvindos é a Banda de Congo Unidos do Retiro, que desde os seus ancestrais praticam uma dança em devoção a São Benedito. O Congo reúne crianças, jovens, adultos e idosos e se constitui um dos símbolos empregados pelas lideranças para demarcar a identidade quilombola desta comunidade.

Trajetórias de lideranças quilombolas e seus vínculos com os antepassados

As lideranças que tiveram suas concepções analisadas nesse artigo concluíram os cursos de Pedagogia e Administração, sendo um em universidade pública e outro em faculdade da rede privada de ensino. Ambos pertencem a famílias que têm exercido o papel de liderança na comunidade católica local, na Associação dos Herdeiros de Benvindo Pereira dos Anjos e na Banda de Congo de Retiro.

A liderança A tem 40 anos, é nascida e criada em Retiro, onde residiu com os pais até o casamento. Após separação passou a residir com os dois filhos, uma adolescente 15 e um menino de 03 anos. É filha de Maria da Penha Santos Pereira e Mário Raimundo Pereira, também criados no quilombo. Os avós maternos são Nobelina dos Santos e Carolino Ferreira. Ele, neto do Benvindo Pereira dos Anjos e ela, pertencem a localidade de Morro de Pimenta, vizinha a Retiro. Já os avós paternos, são Leopoldina Raimundo Pereira e José Pereira dos Anjos (neto do Benvindo). Ela da localidade de Morro da Pimenta e ele de Retiro. Desse modo, na genealogia familiar, pelo lado materno, a liderança A diz que é tataraneta do Benvindo Pereira dos Anjos visto que sua bisavó Vicência era filha dele. No lado paterno,

também diz ser tataraneta, pois seu avô José também era neto do Benvindo.

A liderança B tem 25 anos, foi criada em Retiro, é o terceiro filho do casal Maria do Carmo Ferreira Benvindo e de João Batista Benvindo, com os quais ainda reside. Seus avós maternos são Etelevina do Sacramento Ferreira e Moisés Ferreira. Ambos de Retiro, sendo Etelevina bisneta do Benvindo Pereira dos Anjos e Moisés era filho de Emília (filha de Benvindo) e neto Benvindo. Os avós paternos são Edith Maria da Conceição Benvindo e Jorge Benvindo (filho caçula do Benvindo), uma das lideranças mais respeitadas na comunidade. Como se observa, a liderança B também tem vínculos de parentesco com os fundadores da comunidade, pois é bisneto, pelo lado paterno, de Benvindo e Maria das Neves.

As genealogias acima demonstram que existe uma conexão entre os líderes do passado e as novas lideranças na atualidade, e constatamos que o estímulo ao estudo e ao exercício da liderança é um processo construído na relação com pais, avós e tios. Verificamos ainda que a permanência e o retorno ao território estão relacionados a este sentimento de pertencimento dessas famílias.

Os processos e trajetória de escolarização das lideranças supracitadas iniciaram na própria comunidade ou em localidades vizinhas. A liderança A estudou da primeira à quarta série na Escola Pluridocente Vargem Grande, uma localidade próxima à Retiro, situada na zona rural, à época que ainda existiam as escolas unidocentes (com apenas uma turma) e as pluridocentes (com turmas divididas por idade, duas a três por sala). Andava cerca de um quilômetro e meio para chegar até ao local.

A partir da quinta série, estudou na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio (EEEFM) Alice Holzmeister, onde também cursou o magistério, concluído em 1999. A escolha pelo Ma-

gistério não foi por opção, pensou inicialmente em cursar Administração ou Psicologia, porém, em virtude de ser o único curso ofertado no município no período diurno foi o único possível a ser realizado.

Em 2000/2001 a liderança A iniciou trabalho com a Educação Infantil, atuando de 2001 a 2009 no Centro Esportivo Municipal de Educação Infantil (CEMEI) São Judas Tadeu, situado na Comunidade Quilombola de Retiro. Atende atualmente não só os alunos da comunidade como os de outras quatro localidades vizinhas. Também neste período, de 2001 até 2005, cursou sua graduação na área de Pedagogia na UFES, no polo localizado na cidade de Santa Tereza. Se deslocava para tal município para realizar trabalhos e demais atividades de pesquisas. Sua graduação foi possível por intermédio de uma ação do Governo Federal em parceria com Estados e Municípios, com o objetivo de capacitar os professores efetivos da Educação Infantil. Em virtude da baixa demanda de professores efetivos na rede básica de ensino, também os professores de Designação Temporária (DT) foram beneficiados podendo assim, realizarem suas graduações em Pedagogia. Desse modo, a liderança A teve formação em séries iniciais e posteriormente cursou pós-graduação nas áreas de Educação Infantil e Educação Inclusiva. Tal liderança aprendeu a ler em casa com seu pai, mestre da Banda de Congo Unidos do Retiro, que trabalhava em Vitória e levava para as filhas revistas de leitura em gibis. Foi a única entre os sete irmãos que concluiu o ensino universitário.

Quanto à liderança B, iniciou os estudos na creche municipal localizada dentro do território quilombola, a mesma que atualmente a liderança A exerce o magistério. A época, denominada Creche São Judas Tadeu em homenagem ao santo católico padroeiro da comunidade. Atendia apenas as crianças de 06 meses a 07 anos que

residiam em Retiro. Atualmente, enquanto CEMEI São Judas Tadeu, atende crianças de todo município, em especial localidades vizinhas.

Aos oito anos de idade, B iniciou estudos na escola municipal Barra de Mangaraí, atual Escola Municipal de Ensino Fundamental Milton Corteletti, situada em Barra, no distrito de Mangaraí onde cursou da primeira à quarta série, níveis oferecidos pela escola. Na sequência, estudou no EEEFM Alice Holzmeister, onde ficou até concluir o ensino médio. Ao término, fez o Exame Nacional do Ensino Médio e se inscreveu em programas para bolsas de estudos sendo aprovado pelo programa Nossa Bolsa que possibilitou ingressar na faculdade FAESA, no curso de Ciência da Computação, onde permaneceu por um semestre. Por falta de identificação com o curso, no semestre seguinte se inscreveu no Programa Universidade para Todos (PROUNI) e conseguiu bolsa para cursar administração na Faculdade Salesiana de Vitória. Iniciou em 2012 e concluiu em 2016.

A liderança B nos conta em entrevista que sua vivência na escola foi algo que considera muito boa, em especial na creche, que por estar localizada na comunidade, conhecia todos os alunos, professores, e demais funcionários. Considera que o ensino fundamental e médio foram tempos tranquilos e que somente na faculdade as coisas começaram a mudar, por dois motivos: 1º) sentiu a diferença de sair de uma escola do ensino médio e ingressar em uma faculdade, onde o nível exigência é maior; 2º) o deslocamento de Retiro para Vitória, local onde situa a instituição de ensino que esteve vinculado, foi um grande desafio, pois dependia de transporte que não chegava até a comunidade, exigindo às vezes, caminhar cerca de 4 km, tanto ao dia quanto a noite em seu retorno, após a aula.

A escolha do curso administração deu-se em razão das possibilidades de trabalho que visua-

lizava existir depois de formado. Embora tenha encontrado desafios durante o percurso no ensino universitário, aponta que a interação com pessoas de realidades diferentes da sua foi enriquecedora para sua formação acadêmica, possibilitando o diálogo com outras culturas e conhecendo a realidade de diferentes trajetórias.

O ponto de vista das lideranças sobre os direitos territoriais e culturais

As lideranças apontam que no processo de construção política de Retiro há avanços e retrocessos em relação aos direitos territoriais e culturais e que suas atuações neste campo político tem se pautado na luta por suas garantias. Para a Liderança A, permanecer residindo no quilombo é uma maneira de potencializar a “batalha” pelos direitos dos quilombolas, uma luta que considera ser tanto de seus pais, dela própria e de seus filhos. Abaixo, segue alguns elementos elencados pelas duas lideranças sobre os direitos territoriais e culturais e os seus pontos de vista considerando o contexto de Retiro.

No que diz respeito à Educação, na avaliação da liderança B, existe um avanço nos níveis de escolarização, se comparado os adolescentes e jovens com os moradores mais velhos. Para ele, no contexto atual, a maioria conclui o ensino fundamental e inicia o ensino médio, coisa que antes não ocorria, a exemplo de seus pais que só concluíram a quarta série. A questão começa a exigir maior atenção no nível médio, em que a seu ver, há maior evasão escolar. Dentre as possíveis causas apontadas por ele está certa “acomodação dos jovens” que não possuem maiores “ambições” para continuarem com os estudos. Diz que em sua trajetória no ensino médio havia o incentivo dos professores para que os alunos realizassem a prova do ENEM e buscassem uma bolsa de estudos ou mesmo estudar na UFES; hoje não sabe como isso tem se desenvolvido na

escola. Dentre suas maiores preocupações em relação à escolarização dos jovens quilombolas, está o receio de ficarem excluídos do mercado de trabalho, que já apresenta restrições para quem tem um curso universitário.

Sobre medidas que garantam renda, a Liderança A analisa que Retiro possui terras propícias ao cultivo, apesar de insuficientes, porém, a maioria dos moradores não dispõe de capital e apresenta dificuldade para desenvolver um plantio e esperar a colheita. Então, precisa buscar formas de sobrevivência fora da comunidade, seja em fazendas vizinhas ou mesmo em municípios da Grande Vitória. É o caso de muitas mulheres que realizam trabalhos domésticos na sede do município ou em municípios vizinhos. Ela afirma ser um avanço já haver na comunidade meio de trabalho, como a colheita de café, que gera renda para alguns moradores, em geral as mulheres que não conseguem trabalhar fora. A prefeitura municipal é também um meio de empregabilidade, mas que alcança poucos quilombolas, que atuam como servidores públicos.

A liderança acima aponta ainda suas preocupações e receio de que a cultura local se perca da memória da comunidade, principalmente no que diz respeito aos ritmos musicais, como segue:

Essa questão dos costumes, da construção dos cestos, dos tecidos, né, com palha, a questão da comida [...] a gente continua fazendo, mas, tem muita coisa que a gente acha que tá se perdendo. A questão cultural do ritmo da música, da dança, porque além de muitos de repente, não terem interesse, aí a gente vê que parece que não vai caminhar mais [...]. Eu fico um pouco preocupada com isso, porque a gente visa o crescimento da comunidade. (Liderança A, comunicação pessoal, 2019).

Ela avalia que há um esvaziamento na Banda de Congo, que hoje conta apenas com cerca de

12 participantes fixos, conseguindo apenas dar continuidade às programações tradicionais, como a festa da fincada do mastro, ou participações pontuais em eventos. Além disso, não há apoio financeiro para confecção de uniformes, ou apoio logístico com transporte para que o grupo possa realizar apresentações nas festividades para os quais é convidado. Tal preocupação pode estar relacionada ao fato de há 13 anos ter se estabelecido na comunidade uma igreja evangélica, que habitualmente em suas doutrinas, demoniza os ritos ancestrais ligados às culturas africanas e afro-brasileiras, como a capoeira e o congo, ambos, símbolos culturais demarcadores da identidade quilombola em Retiro. Outra preocupação da mesma liderança é que as tradições culturais da comunidade possam entrar em declínio com o falecimento de lideranças mais velhas:

Igual já foi a tia Etelvina, que rezava a Ladainha, era a Rainha do Congo né, junto com a gente. O meu pai né, que era o Mestre do Congo, faleceu, tinha outros saberes do benzimento e de buscar as madeiras na mata. O tio Reginaldo, que fazia a cestaria, os cestos, as vassouras. O Claudionor também faz. Tia Edith fazia os tapitins, que era a esposa do Jorge Benvindo. E aí hoje em dia já não fazemos mais essas coisas, muita dessas coisas a gente não faz mais, tá se perdendo. Então, eu me preocupo um pouco com isso, penso no futuro, não sei se a gente vai conseguir caminhar aí nesse estilo de vida nosso aqui. Lógico que a gente vai se atualizando, né, com a questão da atualização da sociedade né em si, mas eu fico preocupada da gente se perder nisso aí. (Liderança A, comunicação pessoal, 2019).

Quanto à capoeira, por meio de recursos provenientes projetos financiados pela Secretaria Estadual da Cultura- ES, tem se mantido há dois anos. A mestra Ananda Coutinho, do Grupo de Capoeira Angola Volta ao Mundo, de Vitória, têm

trabalhado diretamente com as crianças e jovens da comunidade:

E aberto edital e aí a Ananda né, que é mestre de capoeira também, sempre atua nos projetos aqui. Eu não sei qual é o órgão não, mas, aí já é os meninos daqui que monta o projeto. O Aldair junto com Maristela, a Ananda também né, já ajuda. Dois anos que foram feitos, foram enviados os projetos e a gente conseguiu receber a verba, pagar o combustível do professor, a aula. Muitas vezes vem alguma oficina de berimbau. Vem o mestre Chaminé do Rio, tem o mestre Jamelão também sempre, que vem. A finalidade do projeto é para custear, dá um apoio, para financiar essas situações. (Liderança A, comunicação pessoal, 2019).

O relato acima demonstra, conforme verificado em Coutinho (2016), a importância dos atores externos no desenvolvimento das potencialidades da comunidade. A liderança A acredita no potencial da comunidade, como exemplo o turismo, porém, pondera que falta “alguma coisa” para ajudar a dar “um engate” e demonstrar o que o quilombo tem de melhor. Ela ressalta que a comunidade possui ideias, como exemplo o museu, a trilha na mata, passeio de charrete, o portal da entrada do quilombo, entretanto, precisa ter apoio do poder público. Apesar dos desafios ela, relata continuar acreditando e trabalhando para o desenvolvimento local e qualidade de vida dos moradores. Como ela mesma diz: “Eu penso que a gente ainda vai florescer. Um dia a utopia vai mudar”.

Corroborando com a fala da liderança A, pudemos verificar em campo que falta apoio do poder público municipal que não garante de forma eficiente o acesso às políticas públicas de saúde, educação e lazer. O potencial turístico da cachoeira existente no quilombo, que pode gerar recursos para as melhorias locais, também não recebe investimentos.

A liderança B, descrevendo os processos de

organização interna, fundamenta o pertencimento ao quilombo na ancestralidade, que para ele, torna todos uma só família, descendente do ancestral Benvindo. Nesta perspectiva, a identidade quilombola reforça o sentimento de coletividade e por isso, um dos aspectos fundamentais está nas formas de organização e na manutenção cultural. Há uma preocupação por parte das lideranças com o bem-estar coletivo:

Porque aqui a gente tem, pra quem assim viveu aqui por muito tempo, essa questão do coletivo muito forte né, das pessoas se importarem com o outro, né? De você não poder fazer, se você tem condição por exemplo, de fazer um arado mas, você não vai fazer né só porque você tem dinheiro para pagar. Tem outras questões que, às vezes, as pessoas não entendem, mas pela nossa origem, o fato de ser uma terra de herança quilombola tem toda uma questão que pra quem vive aqui é simples né, de entender, mas pra outras pessoas é complicado. Mas só quem vive aqui mesmo há mais tempo que consegue entender estas questões. Tem questões familiares também que só quem vive aqui consegue entender, de o porquê de algumas coisas acontecerem do jeito que acontecem. (Liderança B, comunicação pessoal, 2019).

No trecho acima é possível observar que a liderança B problematiza algumas questões importantes que atravessam a organização do território e que em sua concepção, somente quem pertence a comunidade tem condições de melhor compreender. Há em Retiro diferentes situações econômicas entre as famílias, mas isso não é o suficiente para que quem possui maior renda faça uso indiscriminado da terra, já que existe uma divisão por núcleos familiares, socialmente estabelecida e aceita por seus membros. Para os herdeiros indiretos, aqueles que se casam com os quilombolas de Retiro, tal

divisão é incompreensível, havendo a necessidade de as lideranças desenvolverem um trabalho de orientação para amenizar os conflitos internos. Como a seguir:

Aqui tem a questão, por exemplo, dos núcleos familiares, então né os filhos vão construindo perto dos pais, aí ao longo do tempo isso foi feito né, [...] só que muitas vezes os herdeiros que casam com alguém daqui né, que são herdeiros indiretos, às vezes eles não entendem né, por que tem que construir naquele lugar não em outro, né. Porque eu não posso ir pro outro lado do rio, aí tem que falar que porque lá já é de outra família, e sua família está desse lado do rio e às vezes, mesmo você sendo do mesmo lado, quando é perto do seu núcleo familiar você tem que conversar com as pessoas que moram ali, com os mais velhos e às vezes as pessoas não entendem. E hoje em dia como a maioria casa com pessoas de fora né, esse conflito está cada vez mais presente. (LIDERANÇA B, comunicação pessoal, 2019).

O casamento entre parentes é um fator cultural em Retiro, que pode ser compreendido dentro do processo de educação ou transmissão de saberes, já que os filhos são incentivados pelos pais e avós a manterem relacionamentos no interior do grupo. A liderança B avalia que atualmente este tipo de vínculo matrimonial não acontece com tanta frequência e a comunidade se viu obrigada a aprender a lidar com essa situação da melhor maneira possível. O fato de os herdeiros manterem relação conjugal com “gente de fora” gera uma espécie de conflito para a comunidade, que a seu ver não existia antigamente, quando o “normal” era a maior parte das pessoas da comunidade casar entre si. Os casamentos entre parentes, de acordo com Oliveira (2019), além de evitar o conflito com membros externo à comunidade é uma estratégia de

preservar a terra herdada, mantendo-a entre os Benvindos.

Como uma das estratégias de preservar o patrimônio cultural e a manutenção do território quilombola, a liderança B salienta a importância da transmissão dos saberes ancestrais para as novas gerações de Retiro. Para ele a escola é um lugar onde esta transmissão deveria ocorrer, em especial porque há no território um CEMEI, que pode ser instrumento potencializador deste processo.

O município tem na questão da educação algo que é grave. A gente tem uma creche que é dentro do quilombo, mas você não vê características quilombolas nelas. Esses dias eu tava até reparando nas pinturas né, tem a pintura ali do smilinguido, aí eu estava pensando porque não ter pintado alguma coisa característica da cultura quilombola, tambores, pessoas negras, alguma coisa assim, característica? Ter pintado assim coisas que às vezes não tem nada a ver com a comunidade, então são coisas assim simples, mas que acabam não ajudando tanto no fato da gente ser quilombola. Que se fala muito em educação quilombola, mas na prática mesmo, a gente não consegue vê essa educação na CEMEI. (Liderança B, comunicação pessoal, 2019).

Considerando o tempo que as crianças passam na escola (horário integral), para a liderança acima, a própria comunidade poderia exigir mais dos professores e das pessoas que trabalham no Centro Educacional para que sejam eles também, instrumentos de transmissão da cultura local. Ele se preocupa com a cultura aprendida por meio da tecnologia e as grandes mídias, que se distanciam dos saberes transmitidos pelos mais velhos e aponta possíveis temas a serem trabalhados no CEMEI:

Como que era a vida aqui na comunidade antigamente antes da gente ter luz, ter água encanada, de a gente ter estrada? Como que

era? O que as pessoas faziam pra viver, né? Então são coisas assim, que a gente que é jovem, mas não mais criança, a gente sabe por que já ouviu as pessoas conversarem [...] mas, a gente vê nas crianças que muitos não sabem disso e acho as vezes que não veem valor nessa história. Mas precisava mesmo dessa valorização, de se identificar mesmo como sendo quilombola, não ter vergonha da sua história. (Liderança B, comunicação pessoal, 2019).

A liderança A acredita que o fato de os professores não pertencerem ao quilombo e viverem realidades diferentes, dificulta o entendimento sobre a importância de incentivar a cultura local na escola. Vê ainda falhas na Gestão Municipal de Educação que não possui um plano efetivo sobre a temática para direcionar o trabalho dos professores, tornando ineficientes as ações pontuais realizadas apenas em datas específicas, como em 20 de novembro, dia Nacional da Consciência Negra.

O papel da Associação nas demandas pelos direitos dos herdeiros

A liderança A iniciou sua atuação na comunidade desde cedo, seguindo os passos de seus pais e de outras lideranças mais velhas de Retiro. Como segue:

Papai já era líder comunitário, mamãe também às vezes ajudava ele, a Claudiva, tia Lena. Aí, a gente criança já ia se envolvendo naquela situação. Eu me recordo que muito nova, acho que antes dos 18 anos, eu já ajudava a comunidade, lá dava catequese, depois de um tempo assumi a coordenação da igreja católica né, e por aí fui. Depois passei também a fazer parte das organizações da Associação. (...) foi criada uma associação de moradores que hoje a gente dá o nome de Associação Quilombola dos Herdeiros Benvindo Pereira dos Anjos, porque pela facilidade das negociações com documentação pra gente buscar os nossos direitos, uma questão de coisas,

então foi criada a associação. E aí, eu sempre fazendo parte dos grupos: uma hora da Associação, outra hora do Conselho da Igreja. E até hoje né, eu me envolvo. É por isso que eu falo que não dá pra sair daqui, tem que tá sempre presente na comunidade. (Liderança A, comunicação pessoal, 2019).

O relato demonstra o contexto que a liderança acima iniciou sua participação na vida comunitária, bem como esclarece que a criação da Associação de Herdeiros fez parte de uma estratégia de mobilização política em torno da luta por acesso aos direitos dos quilombolas. Também a liderança B, iniciou cedo sua atuação na vida comunitária:

Desde pequeno minha mãe me levava na igreja, então desde muito pequeno eu comecei a participar. Então quando fiquei já adolescente né, já comecei a pegar mais responsabilidades; eles já começaram a me convidar para participar do grupo do Conselho, né? Do grupo de Ciclo Bíblico e aí, eu fui me envolvendo e já tem oito anos que eu participo do Conselho da comunidade, que é da igreja católica. Depois disso também me convidaram pra participar da Associação. Então já é o segundo mandato na Diretoria da Associação. (Liderança B, comunicação pessoal, 2019).

Ele ressalta que estar na vice-presidência da Associação de Herdeiros, atuando diretamente na gestão do território, permite com maior propriedade conhecer as demandas dos moradores, que são em sua maioria direcionadas à Associação. Salienta que muitas coisas já mudaram para melhor, mas que a comunidade ainda precisa de várias outras, que por vezes, são omitidas pelo poder municipal. Enfatiza que a comunidade possui um histórico de não ficar esperando pelos outros e sim de fazer. Em virtude disso, as ações de melhorias são direcionadas à Associação e seus representantes, escolhidos

por votação popular. Cita como exemplo duas pontes que precisam de reforma e as pessoas cobram da Associação, mesmo que esta obrigação seja do poder público municipal. A “cultura de botar a mão na massa, de fazer” orienta os moradores para que as cobranças sejam a nível interno.

Outra demanda direcionada à Associação são os problemas frequentes em relação ao território, já que cada vez nascem mais pessoas, tornando um desafio a divisão do território e a alocação dos herdeiros em locais favorável a construção. Situação essa, agravada com o retorno a Retiro dos herdeiros que migraram para os centros urbanos. Todos estes fatores, segundo a liderança B, tornam desafiantes e necessária à busca por soluções.

Na mesma lógica, a liderança A vê a Associação de Herdeiros como o canal que deve mobilizar a luta pela manutenção da cultura, memória e história do território quilombola. Deve pautar sua atuação na busca pelo crescimento da comunidade e garantir medidas que deem continuidade aos saberes ancestrais, transmitindo-os às gerações futuras de filhos, netos e sobrinhos do Benvindo. Do mesmo modo, deve mobilizar e articular internamente e com os poderes públicos ações que venham garantir melhorias efetivas na qualidade de vida dos moradores nos aspectos relacionados à saúde, assistência, trabalho e geração de renda, produção agrícola familiar, saneamento, esporte, mobilidade e lazer.

Considerações

Diversas pesquisas sobre os temas dos direitos dos quilombos à titulação das terras-territórios, identidade, memória e culturas tradicionais demonstram que tais temas estão intimamente relacionados. Evidenciam que esses direitos constitucionais estão associados aos direitos

à assistência à saúde e o acesso à educação e ao trabalho (no próprio território e fora dele). Revelam que existem demandas por esses direitos não atendidos de forma satisfatória nesses quilombos.

As lideranças expõem que há uma série de limites que envolvem o acesso e permanência dos jovens nas universidades, interferindo diretamente na construção de seus projetos de escolarização. Se por um lado o município não possui instituições para que estes deem sequência após o término do ensino médio, por outro, se deslocar para a Região da Grande Vitória, local onde se localiza os centros de ensino, torna-se algo desafiador frente às dificuldades com transporte. Associado a essas questões, há conforme constatado em pesquisa de campo, uma evasão escolar dos jovens no nível médio, o que está relacionado diretamente à necessidade de prover o próprio sustento ou de suas famílias, já que muitos destes jovens encontram-se trabalhando nos comércios de municípios vizinhos.

Verificou-se que embora a comunidade quilombola possua atividades produtivas voltadas para a agricultura familiar e produção para o comércio, capazes de em certa medida, gerar trabalho para seus integrantes, ela não é autossuficiente, levando os quilombolas a buscarem forma de sobrevivência fora do território. As lideranças demonstraram insatisfação com os poderes públicos pela falta de apoio no desenvolvimento do potencial econômico, seja por meio do turismo rural ou da agricultura.

As lideranças verificam ainda a ausência do poder público nas ações de infraestrutura da comunidade, sendo a Associação de Herdeiros acionada para responder às demandas dos moradores. No tocante ao fomento à cultura local também não há investimentos suficientes, sendo os agentes externos os que mais contribuem no desenvolvimento de projetos juntos as crian-

ças, adolescentes e jovens. Avaliam que por mais que existam as ideias, faltam ações para alavancar o potencial da comunidade.

O CEMEI infantil existente no quilombo é apontado como potencial instrumento de transmissão da memória e cultura quilombola, no entanto há necessidade de conscientização pedagógica para que isso ocorra. Essa situação dialoga com o debate existente na academia e nos movimentos negros sobre as dificuldades encontradas nas escolas públicas para implementar a Lei 10.639/2003, que determina ensino da história afro-brasileira e africana em todos os níveis de ensino.

Outra constatação da pesquisa foi que entre os quilombolas que constroem projetos de ascensão aos níveis mais elevados de educação escolar, se comparados aos estudos de seus pais e tios, alcançaram os maiores níveis de escolarização em suas famílias, sendo, muitas vezes, os únicos entre vários irmãos, a concluírem o ensino universitário, como no caso da pedagoga, aqui analisada.

Os dados da pesquisa demonstram que os jovens que se destacam como lideranças comunitárias, além de terem passado por um processo de ascensão escolar, são filhos e netos de lideranças e foram encorajados e preparados por seus pais, avós e tios/as, desde a infância, a assumirem tais posições. Os laços de parentesco por filiação e afinidades é fator importante nesta construção.

Os projetos de escolarização dos quilombolas estudados se inserem no contexto comunitário local, onde se almeja por meio do processo de escolarização alcançar melhores condições de vida para as famílias e a comunidade. A formação universitária, na visão desses quilombolas, deve possibilitar um retorno ao Quilombo. A exemplo, o administrador assumiu o papel de gestor do território na vice-presidência da As-

sociação; a pedagoga atua como professora da educação infantil no CEMEI local.

No debate sobre o pertencimento ao quilombo, as lideranças acionam as seguintes práticas culturais para demarcar essa identidade: a) saberes sobre os benzimentos herdados dos seus antepassados; b) uso de ervas e raízes para garrafadas; c) culinárias derivadas da mandioca, da banana e do feijão guando; e d) celebrações festivas de São Benedito (liderada pela Banda de Congo) composta de preces (rezas de ladainha), musicalidade, cortejo, ritmo, dança e fincada e retirada de um tronco de madeira denominado mastro. O mastro com a bandeira hasteada, e nela a pintura do santo negro, é interpretado, conforme Oliveira (2019), como símbolo do pertencimento ao território quilombola de Retiro.

Por fim, não se esgotam aqui as análises acerca da relação entre território e patrimônio cultural quilombola. Interpretamos o tema a partir das trajetórias de quilombolas que exercem a liderança na vida comunitária. Enfatizamos aqui, que os embates pelos direitos ao território e ao patrimônio cultural estão associados.

Referências

ARRUTI, Jose Mauricio P. Andion. **“Etnias Federais”**: O processo de identificação de “remanescentes” indígenas e quilombolas no Baixo São Francisco. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional- PPGAS, 2002.

BARTH, Fredrik. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. R J: Contracapa, 2000.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos**. Edufrn: Natal, 2010.

BRASIL. **Constituição Federal**. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 05 de outubro de 1988. 19 ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2002.

_____. Presidência da República. **Decreto 4.887 de 20 de novembro de 2003**. Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4887.htm. Acesso em 29/11/2019.

_____. Presidência da República. **Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: http://eticoracial.mec.gov.br/images/pdf/lei_10639_09012003.pdf. Acesso em 29/11/2019.

CANDAUI, Jorge. **Memória e identidade**. São Paulo: Ed. Contexto. O jogo social da memória: fundar e construir. P. 137-157. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/0B_10-dA0uyUV_bmtUX2tVVXRPeJA.

COUTINHO, Ananda Bermudes. **A produção do território quilombola de Retiro e o papel dos atores externos: uma análise em questão**. Tese (Doutorado). UFF: Niterói-RJ, 2016.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo, EDUSC, 2002.

LEITE, Ilka Boaventura. Terra, território e territorialidade: três dimensões necessárias ao entendimento da cidadania do negro no Brasil. In: **Seminário América, 500 anos de dominação**. Museu de antropologia da UFSC, 1990.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. **Projeto Político de um Território Negro**: Memória, cultura e identidade quilombola em Retiro, Santa Leopoldina - ES. Ed. Milfontes, Vitória, 2019.

Oswaldo Martins de Oliveira

Mestre e Doutor em Antropologia Social, professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, coordenador do projeto de pesquisa “Africanidades Transatlânticas: história, memórias e culturas afro-brasileiras”, vice coordenador do grupo de pesquisa “Educação para as Relações Étnico-Raciais e Identidades Afro-Brasileiras” (registrado no Diretório de Pesquisa do CNPq), pesquisador filiado ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), pesquisador associado ao Comitê Quilombos da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e ao grupo de pesquisa do NUER (Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas) da Universidade Federal de Santa Catarina, registrado no Diretório de Pesquisa do CNPq.

Paula Aristeu Alves

Graduação em Serviço Social e mestrado em Ciências Sociais . Pesquisadora colaboradora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) da Universidade Federal do Espírito Santo(UFES); pesquisadora do projeto “ Africanidades Transatlânticas: história, memória e culturas afro-brasileiras”, credenciado no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFES.

VIVA SÃO BENEDITO! RESISTÊNCIA E EXPERIÊNCIA NA BANDA DE CONGO AMORES DA LUA DA CIDADE DE VITÓRIA, ES

VIVA SÃO BENEDITO! RESISTENCE AND EXPERIENCE IN THE BANDA DE CONGO AMORES DA LUA FROM THE CITY OF VITÓRIA, ES

Elisa Ramalho Ortigão

UFES/FAPES

Resumo: A prática tradicional do congo, em especial a Banda de Congo Amores da Lua, do Mestre Ricardo Sales, apresenta alguns elementos que vão ao encontro da filosofia da arte de Walter Benjamin. A definição do campo do congo apresenta uma disputa de valores. A dialética benjaminiana é usada para a aproximação pelo lado dos mais despossuídos. O ato performático e os objetos usados no congo se aproximam da experiência ancestral. O calendário cíclico congueiro cria uma imagem anacrônica da contemporaneidade.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Patrimônio Imaterial, Congo, Banda de Congo Amores da Lua

Abstract: *The traditional practice of Congo, especially the Band of Congo Amores da Lua, by Mestre Ricardo Sales, presents some elements that meet Walter Benjamin's philosophy of art. The definition of the field of congo presents a dispute of values. Benjamin's dialectic is used to approach the side of the most deprived. The performance act and the objects used in the Congo are close to the ancestral experience. The cyclic congueiro calendar creates an anachronistic image of contemporaneity.*

Keywords: *Walter Benjamin, Intangible Heritage, Congo, Banda de Congo Amores da Lua*

Olha o congo do morro, lá vai
São Benedito é meu pai!

Introdução

Este artigo apresenta um diálogo entre os campos de saber acadêmicos e tradicionais, aproximando o congo, uma prática devocional tradicional do Espírito Santo,¹ em vias de se tornar patrimônio imaterial nacional, dos conceitos de Walter Benjamin sobre a arte.²

Meu contato com o congo começou em 2013, e, em 2014, ano em que obtive do grau de doutora em Literatura Comparada, tornei-me dançarina da Banda de Congo Amores da Lua, do Bairro de Santa Martha, em Vitória. Mestre Ricardo Sales e seu pai, Mestre Rui Barbosa Sales, foram meus primeiros interlocutores neste (para mim) novo saber³. Na medida em que meu envolvimento com o congo se intensificava, passei a constatar que aqueles conceitos que eram para mim tão próximos (os conceitos de epifania pela

1 Este artigo apresenta os resultados da pesquisa de Desenvolvimento Científico e Regional (DCR) e de pós-doutoramento desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) com recursos da FAPES entre os anos de 2016 e 2019, intitulada Saberes do Congo, Saberes da Universidade. Iluminações profanas na comunidade populares capixabas.

2 Dedico-me à pesquisa dos conceitos de arte em Walter Benjamin desde o Mestrado, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando debati O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. No Doutorado, obtido na Universidade Federal Fluminense, aprofundi-me nos aspectos mais epifânicos da estética benjaminiana: o conceito de iluminação profana dado pela apreciação de algumas obras de arte, que aparece em seus escritos Onirotkisch. Glosa sobre o surrealismo e Surrealismo: Último instantâneo da Inteligência Europeia.

3 Todas as interpretações dos rituais e saberes do congo eu aprendi com Mestre Ricardo, em um aprendizado de iniciação e de discussão conceitual. Minha experiência pessoal e as pesquisas para a FAPES e Iphan demonstram claramente que existem outras interpretações, dentro da diversidade de expressões das bandas de congo. demonstram claramente que existem outras interpretações, dentro da diversidade de expressões das bandas de congo.

observação da arte), surgissem vivos na devoção na qual eu me iniciava paulatinamente. Desde então, tenho participado de todos os eventos da Banda de Congo Amores da Lua, incluindo viagens e encontros de bandas, e construído meu aprendizado no congo por uma participação ativa na Banda Amores da Lua, e também pelo contato com outros mestres, além das pesquisas acadêmicas: o pós-doutoramento em pauta e a pesquisa para a inscrição do congo como patrimônio imaterial nacional.⁴

O congo do Espírito Santo⁵ é um universo envolvendo conceitos, atores, objetos e práticas de louvor a São Benedito, São Sebastião e outros santos, cuja expressão se dá por movimentos, música, canto, dança, sensações e sentimentos. Entre as margens do Rio Doce e a região rural de Guarapari foram identificadas 54 bandas de congo em atividade, localizadas nas periferias das sedes dos municípios, ou em seus distritos rurais. Na cidade de Vitória, a capital do estado, existem duas bandas: a Banda de Congo Panela de Barro e a Banda de Congo Amores da Lua (ORTIGÃO; NAME, 2020).

A pesquisa foi desenvolvida no programa de Pós-graduação em Artes da UFES, ressaltando a concepção de produção artística como expressão da memória imaterial de grupos so-

4 Durante o desenvolvimento da pesquisa de pós doutoramento, o professor José Otávio Lobo Name e eu fomos convidados pela Superintendência do Iphan no Espírito Santo a dar continuidade ao processo de patrimonialização do bem, e produzimos, em uma parceria do Iphan-ES e a UFES, o dossiê Congo do Espírito Santo: Celebrações e Formas de Expressão (2020), e vídeos de longa e curta metragem da pesquisa para a patrimonialização do congo, que se encontra agora em tramitação.

5 Esta nomenclatura, congo do Espírito Santo, não reflete como os congueiros denominam a sua cultura, chamada somente "congo", mas foi adotada a título de caracterização geográfica pela Pesquisa com Vistas a Inscrição do Congo como Patrimônio Imaterial Nacional por recomendação pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. (ORTIGÃO e NAME, 2020).

ciais. Para Aparecido José Cirillo, são “(...) mais que saberes e fazeres humanos, a cultura, como memória dos sujeitos e da cidade, se manifesta inicialmente em signos materiais e imateriais.” (CELANTE e CIRILLO, 2013, p.133), perspectiva em que a cultura imaterial pode ser tomada como monumento e patrimônio geográfico, seja o espaço de atuação urbano ou rural.

O bem imaterial é definido por um conceito recente, cuja discussão remonta à década de 1970, e culmina na Convenção da UNESCO para o Patrimônio Imaterial, firmada já no século XXI. Neste documento, o protagonismo das comunidades indígenas e tradicionais na criação e manutenção dos bens imateriais é plenamente reconhecido, assim como as ameaças que estes povos sofrem das hegemonias político-econômicas. (UNESCO, 2003, p. 3). Para se entender o lugar do congo na sociedade, partiremos do lugar que a sociedade reserva ao congo e demonstraremos como a representação do congo nega o seu direito de existência, em um processo de exceção no discurso.

Walter Benjamin apresentou em sua obra, no início do século XX, uma distinção entre mundo arcaico, pré-capitalista e pré-moderno, com sua produção artística calcada na experiência ancestral e *aurática*, e o conceito de arte inserido na lógica burguesa reificada, que viria moldando os gostos desde o século XVI. Ao logo da pesquisa, eu pude observar outra concepção da contemporaneidade costurada à sensibilidade arcaica e anacrônica da expressão do congo. As expressões estéticas envolvidas na manifestação do congo não se adéquam às definições do campo social da arte contemporânea, mas podem ser entendidas se observadas lado a lado com os conceitos de Benjamin sobre a arte tradicional.

O artigo se divide em três etapas: iniciamos com o debate acerca da nomenclatura do patri-

mônio cultural, recusando os termos redutores. A seguir, observaremos como o apagamento do congo na sociedade está conectado com as estruturas de poder e apresenta os aspectos da tradição benjaminiana, demonstrando que o ato performático do congo o aproxima da experiência ancestral, e alcança uma epifania religiosa. Por fim, na última parte, apresentarei a visão de Walter Benjamin do fazer artístico tradicional, por meio do arquétipo do ancião, detentor do saber comunitário e coletivo, e o conceito de suspensão do tempo linear pelo irromper do tempo-de-agora (*Jetztzeit*), relacionando-os, respectivamente, à atuação do Mestre e ao tempo cíclico do calendário congueiro.

O conceito de cultura: campo de batalha entre vencedores e oprimidos

Quando o sentido da palavra cultura deixou de ser agrário, ela virou instrumento de opressão. Primeiramente, tomemos seu sentido etimológico, que provém da agricultura: *culter*, latim para “cultivar a terra”. Pode-se depreender deste sentido prático que cultura é produzida pela ação humana sobre a natureza. Nessa linha, o conceito de cultura não está em oposição ao conceito de natureza, mas, antes, cultura e natureza se completam, pois a cultura modificaria a natureza. É através da cultura que a natureza poderia ser conhecida e transformada. O conceito de cultura como distinção dos grupos humanos surge no início da era cristã, e se difunde sob a perspectiva da dominação romana.

Posteriormente, com expansão marítima colonial, o contato entre sociedades diferentes passa a ser mais intenso a partir do século XVI. O colonizador promovia a cristianização forçada dos *gentios*, usando este discurso civilizatório para justificar a escravidão e a extração de riquezas. A empresa bélico-comercial europeia era assim mascarada como ação civilizatória,

justificando a toda a forma de violência contra hábitos e ritos autóctones, ao lado de toda a escravidão e expropriação. Cultura, neste contexto, aparece em oposição à barbárie, da qual os *selvagens* seriam resgatadas pela empresa colonial cristã.

O questionamento do suposto caráter civilizatório da empresa colonizadora se acirrou a partir do século XVIII, com o conceito rousseauiano de bom selvagem. Contemporâneo a Rousseau, na vizinha Alemanha, floresce o conceito de *Kultur*, a alta cultura europeia, marcada pela *Bildung*, o conceito de educação humanista clássica, que visava formar o homem culto. A cultura passa a ser um elemento de distinção de classe social.

Em meio a esta crença positivista na possibilidade de aprimoramento humano, surge um novo conceito para sustentar as transformações sociais da época *Volk*, tal como descreve o verbete no *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (2019). O termo já existia em alemão como definição de “exército” ou “tropa”⁶, mas o conceito atual de *Volk* como *povo* surge somente a partir do século XVIII. O dicionário assinala o caráter filosófico e estético do “conceito de povo como a origem do bem poético mais valioso”⁷ (Grimm, 2019). O conceito de espírito do povo é definido pela mesma obra como a reunião dos “modos de pensar e de sentir de um povo”.

A partir do século XVIII, aumenta bastante o interesse sobre aquilo que pertence ao povo (*Volk*) e a descoberta de uma alma popular na literatura, mas com um posicionamento que opõe a cultura do povo (*Volk*) e a cultura erudita. A visão eurocêntrica do conceito de cultura como o ideal da formação humanista reconhece

6 Tradução nossa

7 Tradução nossa

a cultura popular, mas a classifica por uma escala de valores positivos, na qual o mais nobre e racional se encontra na cultura erudita, e o mais primitivo e irracional serão características do folclore e do povo. O popular está em uma categoria inferior à cultura erudita. Este interesse pela “alma popular” (que já aparece classificando-a como inferior e fadada ao esquecimento) se concretiza na palavra folclore. Segundo o *The American Heritage Dictionary* (1994), o termo inglês *folklore* refere-se às “crenças, lendas e práticas tradicionais de um povo, transmitidas oralmente”⁸ (p. 491).

No Brasil do início do século XX, o pensamento que forjou as ações relativas ao folclore partia da necessidade integralista de criação de uma identidade nacional, e visava proteger as crenças, lendas e práticas populares do *iminentemente* desaparecimento frente às forças civilizatórias⁹. Este é o cerne do conceito de folclore: ele está sempre em fase de desaparecimento frente à modernização. É uma ideia totalizante que não enxerga o potencial renovador das culturas. Paralelamente a isso, a ideia de culturas plurais e o

8 Tradução nossa

9 A visão do progresso inexorável que ameaçaria as culturas tradicionais está ligada ao estabelecimento dos estudos do folclore, mundialmente, também à história da antropologia: os museus etnológicos, a antropologia de gabinete, etc. Os chamados antropólogos de gabinete partilhavam com os folcloristas a convicção de que estas culturas iriam acabar, o que não deixa de ser a perspectiva de Walter Benjamin frente à modernidade. No prólogo dos *Argonautas do Pacífico Ocidental*, Malinowski afirma que: “A etnologia encontra-se em situação tristemente cômica, para não dizer trágica: no exato momento em que começa a por em ordem seus laboratórios, a forjar seus próprios instrumentos e a preparar-se para a tarefa indicada, o objeto de seus estudos desaparece rápida e irremediavelmente. Agora, numa época em que os métodos e objetivos da etnologia científica parecem ter se delineado; em que um pessoal adequadamente treinado para a pesquisa científica está começando a empreender viagem às regiões selvagens e a estudar seus habitantes, estes estão desaparecendo ante nossos olhos.” (MALINOWSKI, 2018, p.47).

seus direitos à existência se opõem ao conceito de unidade nacional.

A UNESCO foi criada, em 1948, como iniciativa de proteger o patrimônio intelectual da humanidade (europeizada), cuja existência foi seriamente ameaçada na Segunda Guerra Mundial; e, dentro deste pensamento, a proteção aos folclores nacionais foi grande prioridade, tendo estimulado a criação da Comissão Nacional do Folclore e das Comissões Estaduais, ainda no mesmo ano.¹⁰

Reconhecer as diferenças entre as culturas faz ruir o conceito unificador de povo (“uma terra, um povo, uma nação”) e deixa evidente o protagonismo das minorias, dos grupos étnicos e das expressões tradicionais. “Pluralizar o conceito de cultura não é facilmente compatível com a manutenção de seu caráter positivo.” (EAGLETON, 2003, p. 28).

O termo “cultura popular” que estava presente no título da pesquisa também precisou ser analisado e suas ambiguidades reveladas. *Popular* está em oposição ao erudito, numa relação de valor que lhe é desfavorável. Além disto, o termo se confunde com a cultura de massas (cultura *pop*). Em retrospecto, gostaria agora de ter substituído o termo *popular* por *tradicional*: “Saberes do congo, Saberes da Universidade. Um estudo sobre a iluminação profana em comunidades tradicionais capixabas”. Aquilo que está em oposição ao tradicional é o moderno,

10 No Espírito Santo, o folclorista Guilherme Santos Neves afirma que vê no folclore um “poderoso elo que (este sim!) integra a nossa terra e a nossa gente à gente e à terra de toda a imensa vastidão nacional” (NEVES, 1977, p. 9). O que interessa ao folclorista é a correspondência com a “alma nacional”. A forma de descrição dos aspectos do congo feita pelo folclorista são em uma linguagem que, apesar de parecerem simpáticas às práticas, não disfarça a negação, aos conquistados, do papel de produtores de cultura. No discurso do folclorista, somente a exterioridade do rito é levada em conta, e para ele, as Bandas de Congo “são grupos de homens rudes com rudes instrumentos” (NEVES, 1977, p. 58).

ou contemporâneo, o que não coloca o tradicional em uma escala de valores positivistas.

Walter Benjamin e São Benedito: a tradição dos oprimidos

A visão benjaminiana da cultura coloca o seu olhar dialético ao lado dos vencidos. “Para integrar a cultura na história da luta de classes, é preciso se colocar desde uma perspectiva revolucionária/crítica, alimentada pelas imagens dos “ancestrais escravizados” e das “gerações derrotadas” (tese XII)”. (LOWY, 2011, p. 24/25). Essa é a perspectiva do escovar a história a contrapelo. De acordo com Siegrid Weigel (1997), é necessário ver mentalmente as imagens descritas por Benjamin para que o referente linguístico alcance seu significado. A imagem é bastante rica: escovar a contrapelo é como se devem escovar os cães, ao sol, tornando visível o que acontece sob o pelo: a pele do animal, onde vivem pulgas e carrapatos. Nesta dialética, então, é preciso revirar o edifício histórico burguês de ponta cabeça, revelando os que foram esmagados pelas suas fundações.

Aquilo que Walter Benjamin chama de “bem cultural”,¹¹ na tradução de Michel Löwy, ou “patrimônio cultural”, na tradução de João Barrento, é a tradição dos vencedores. Benjamin diz que “não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie” (BENJAMIN, in LOWY, 2005, p. 70). Todo bem cultural material é testemunho de um passado glorioso que sobrevive ao tempo, e, como assinala Cecília Londres, inaugurando o debate sobre os dois tipos de patrimônios, os monumentos de pedra e cal: “... são testemunhos materiais imponentes, tanto do ponto de vista da ocupação e da permanência no espaço da cidade,

11 No original: Kulturgüte, in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1991. Band I 3, p.697.

quanto dos padrões estéticos hegemônicos...” (LONDRES, 2009, p. 59). Por sua vez, os bens imateriais raramente estão ligados a um passado glorioso que impõe sua história no tempo; ao contrário, o bem imaterial pertence àqueles que são alijados da narrativa social, sempre perdendo em seus momentos históricos (UNESCO, 2002, p. 3).

As tradições imateriais que existem atualmente no Brasil trazem um testemunho dos antepassados de seus agentes. Não é o testemunho de um passado glorioso, mas de um passado escravizado. Para Benjamin, este seria o saber necessário ao historiador marxista. O historiador da cultura, movido por uma perspectiva etnográfica, poderá perceber na produção cultural dos grupos marginais os movimentos de resistência à cultura hegemônica, de modo que a cultura tradicional se torna o repositório da resistência à reificação total da arte.

No entanto, o que Benjamin propõe é que nesse voltar-se aos despossuídos deve ser evitado o método da empatia, que tem suas origens, “na indolência do coração, a *acédia*, incapaz de se apoderar da autêntica imagem histórica que subitamente se ilumina” (2012, p.12). Essa melancolia recusa a imagem histórica dos despojos da barbárie, tratando com condescendência aquilo que, no fundo, despreza; a empatia aos despossuídos serve aos poderosos.

O método da empatia se manifesta em uma melancolia regressiva, “é um procedimento de identificação afetiva” (BENJAMIN, in LÖWY, 2005, p.70). A empatia é a instância que garante que a identificação se dê pela perspectiva da classe dominante. O pesquisador benjaminiano Michel Löwy (2011) aponta para a dialética do procedimento de aproximação *a contrapelo* proposto por Benjamin para lidar com a cultura da barbárie, tornando evidentes os processos de exploração. A contrapelo, o materialista his-

tórico poderá distinguir entre “aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos, [e] integram o cortejo triunfal (...)”, do espólio que desfila como “patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2012, p.12). O procedimento dialético proposto por Löwy resolve o problema da acusação que Benjamin faz à empatia. Olhar a contrapelo é confrontar-se com a barbárie do processo histórico.

Nesta ação, a cultura tradicional apresenta uma relação com a arte e com o fazer artístico que é alheio à arte institucionalizada. Para Michel Löwy, este é o momento da consciência do caráter fetichista da arte aceita como tal. “Esta postura implica igualmente a necessidade de se apreender o momento em que interferem vários fenômenos, a criação dos produtos e seu fetichismo, a reificação que encontramos na cultura oficial da sociedade burguesa” (LOWY, 2011, p.25). A cultura tradicional do congo coloca em evidência o fetiche cultural das elites ao escapar dos processos de reificação, impondo ao tempo contemporâneo aspectos que relaciono a uma concepção arcaica da arte na última seção deste artigo.

Se o congo é expressão estética tradicional, e, na perspectiva dialética de Walter Benjamin, é também a representação do espoliado, é, por isso, o campo estético onde acontecem as disputas de poder. As instâncias reguladoras da relação entre poderes que moldam a relação dos sujeitos com o mundo, conforme os conceitos de Foucault e Agamben, são dispositivos (AGAMBEN, 2014), que seria operada pelo despossuído. É do confronto com essas forças que se dá a formação do sujeito: “É sempre na relação que se dá a criação do sujeito. Para Foucault é “em face de um poder, que é lei, o sujeito que é constituído como sujeito – que é ‘sujeitado’ – e aquele que obedece.” (idem, p. 93).

O dispositivo é, portanto, a instância que surge “do cruzamento de relações de poder e de

relações de poder” (AGAMBEN, 2014, p. 25), congregando as “práticas e mecanismos” (idem, p. 32) sociais e históricos, como a língua, as linguagens, os estatutos jurídicos, políticos e militares que dão forma a atuação do poder, seja pela forma que o poder oprime e ordena os sujeitos, ou a forma que os sujeitos se organizam perante os poderosos. A confrontação com o poder é realizada pela subjetividade, pelas formas como o indivíduo se reconhece e se expressa.

Nessa relação entre o sujeito e o poder, o dispositivo poderá tanto representar os interesses de um ou de outro, na medida em que é mais ou menos consciente, ou, se usarmos a terminologia de Agamben, ele pode ser mais teológico ou mais profano (idem, p. 45). O filósofo italiano denomina como teológico as instâncias de controle inacessíveis ao sujeito. E profano, ao contrário, seriam os dispositivos manipuláveis pelos sujeitos, aqueles que estão ao seu alcance. O sujeito é quem tem controle sobre um dispositivo. O congo e a fé em São Benedito, mesmo sendo práticas devocionais, são articulados pelos congueiros, constituindo um dispositivo profano de resistência.

Essa resistência dos congueiros se traduz nas dificuldades vencidas para manter o congo. O Mestre Ricardo Sales mantém a sua banda sem apoio do poder público e realiza os festejos da Banda Amores da Lua somente com o trabalho e doação dos devotos. O preconceito contra o congo e os congueiros se manifesta na estrutura social capixaba. O conceito de estado de exceção confere um modelo do funcionamento do preconceito e da valoração negativa a que o congo é submetido.

O congo tem uma relativa exposição na mídia, mas esta exposição é superficial e, muitas vezes, o bem é mostrado como um carnaval,¹²

menosprezando seus aspectos devocionais. O discurso que é construído sobre o congo se encontra naquilo que foi denominado por Walter Benjamin de estado de exceção: a regra de exclusão que nega ao congo sua visibilidade e sua existência plena.

O estado de exceção é o conceito do discurso sem referente, o discurso onde não existe a contextualização. Uma fala que se opõe àquilo que nomeia, relegando-o ao estado de exceção do sem nome: “o estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei” (AGAMBEN, 2003, p. 61). A força que opera sobre o anômico é chamada por Agamben de força “mística”, que o coloca como ficção, já que não se pode reconhecer a realidade de sua existência: “uma fictio por meio da qual o direito busca se atribuir sua própria anomia” (idem, p. 61). O conceito de estado de exceção está presente no universo do congo na maneira como todas as instâncias externas referem-se a ele. Mídia, poder público, academia e entidades sociais criam imagens do congo como “festa”, “agente cultural”, “cultura popular”, “música”, “dança dramática” etc., termos distantes da expressão dos congueiros em suas devoções. Assim, a lei que rege o congo é a lei suspensa, aquela que não existe, e que afirma positivamente a não existência do objeto referente, ainda que seja sempre proferida dentro de um discurso amigável e protetor.

de Roda D’Água de 2017, realizado no dia de N. S. da Penha, padroeira do Estado, a repórter do programa Em Movimento, da TV Gazeta, repetidora local da Rede Globo, após ouvir, de mestres e conguitas, depoimentos que relatavam os valores da tradição e da devoção, dos laços comunitários e familiares que unem os presentes, insiste, em suas intervenções, na palavra „carnaval”, fazendo referências ao samba e à mera diversão. (Matéria disponível em <http://gshow.globo.com/TV-Gazeta-ES/Em-Movimento/videos/t/edicoes/v/em-movimento-cultura-tradicao-e-folclore-no-carnaval-de-congo-e-mascaras-em-cariacica/5834948/>. Acesso em: 18/02/2019).

12 Em uma matéria sobre o Carnaval de Máscaras de Congo

Tradição e suspensão do tempo

O congo realiza um cortejo performático, mas a relação com a religiosidade não está presente só neste momento. O sincretismo é uma prática de vida, com tomadas de posições éticas e estéticas, que participa em todas as esferas de vida dos sujeitos. Como prática de vida, também se aproxima do conceito de *Weltanschauung*. Nesta visão de mundo peculiar, a vida não está somente pautada pelas relações sociais que regem o trabalho, a família e o indivíduo, mas também pela relação com os antepassados e pela fé nos Santos. Mas esta fé no Santo não se filia à denominação católica, ou qualquer instituição religiosa; é, antes, a certeza de que o Santo participa da vida. São as forças ancestrais que interferem no mundo e guiam as decisões morais e éticas, e, neste aspecto, a fé nos Santos do congo é semelhante à fé nos Orixás.

Se a Banda de Congo Amores da Lua chama a atenção pela beleza das suas vestimentas e por sua performance organizada é porque, para o mestre, a devoção está em todo o conjunto performático. A exuberância da banda está longe de ser uma visada mundana carnavalesca ou mercantil da tradição; é antes uma necessidade da fé e do compromisso de Ricardo com os Santos e as tradições do congo. Este mergulho na tradição traz à tona o anacronismo da existência de uma experiência autêntica da banda no tempo histórico em conflito com a contemporaneidade. Benjamin apresenta a experiência tradicional por dois arquétipos narrativos na imagem do narrador.¹³ De um lado está o ar-

13 O texto benjaminiano “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) foi recentemente relançando com tradução do professor João Barrento como “o contador de histórias” (2019) de modo a “ir ao encontro de toda a intenção do ensaio de Benjamin” (2019, p.136, nota 142). Este “novo” valor do texto efetivamente esclarece sobre o desaparecimento de um modo de acesso à memória coletiva que paulatinamente é substituído pela primazia do indivíduo em todas as instâncias.

quetipo do marujo que conhece o mundo e as tradições longínquas; e do outro está o mestre de corporações, conhecedor das tradições antigas e dos costumes da comunidade (BENJAMIN, 1994, p. 199).

A experiência tradicional era feita por um tipo de narrativa que desaparece no mundo moderno; em seu lugar, Walter Benjamin vê o crescimento da vivência de choque. No texto benjaminiano, o narrador é descrito pelo arquétipo do mestre de ofício, conhecedor das tradições comunitárias e que confere sentido para todas as práticas da vida. O mundo contemporâneo, a vida administrada e as relações reificadas não permitiriam mais este tipo de experiência, mas somente o seu similar, proporcionado pela vivência de choque. Mas o narrador clássico pode ainda persistir contra o avanço da modernidade em alguns nichos onde a cultura tradicional está viva, a exemplo dos povos indígenas e, como proponho, da cultura tradicional do congo. A cultura congueira mantém, em suas comunidades, relações nas quais reconhecemos a estrutura ancestral necessária à permanência da experiência antiga, as relações semelhantes com a morte, a sabedoria ancestral, o saber comunitário. Além das práticas cotidianas, a cultura congueira é toda marcada por uma vasta gama de toadas que guardam as relações de trabalho, devoção, amor e despedida.

O Mestre do Congo é o guardião da tradição, o conhecedor da sabedoria ancestral, que não está limitada só aos costumes do tempo histórico da banda, mas também é embebido na sabedoria de São Benedito. No sincretismo do congo, o Santo participa da linhagem dos Pretos Velhos, os espíritos mais antigos que habitam a terra e que transmitem sua sabedoria a homens e mulheres¹⁴. Os mestres de congo, guardiões da

14 Este ensinamento me foi passado pelo Mestre Ricardo Sales.

sabedoria ancestral dos Pretos Velhos, seriam uma atualização dos narradores, aqueles que transmitem a experiência coletiva.

A experiência ancestral surge quando a individualidade do mestre é esquecida, tal como o oleiro benjaminiano que mergulha a sua mão no barro ao mesmo tempo em que a memória involuntária traz o conhecimento coletivo (idem, p. 205). Cada geração de mestre deixa a sua marca na banda, como o narrador sabe deixar a sua marca na narrativa (idem, p. 205). A suspensão do tempo instituído nas saídas de congo leva a banda a uma experiência mística. Não só o mestre, mas todos, como um sujeito coletivo, passam a conviver ali com os seus antepassados.

O rito de preparação para a performance, chamada de saída de congo, leva os sujeitos a uma outra ordem que permite o abandono de suas individualidades e o mergulho na experiência coletiva. Iniciando a preparação para as saídas, o mestre veste cada dançarina, coloca seus colares, pulseiras e anéis, sua coroa, e aprova seu penteado. É um ritual que exige tempo e concentração: uma a uma as dançarinas se transformam em peças da performance. O abandonar-se ao tempo da experiência não é só uma metáfora literária, mas é um abandono do próprio corpo, o mergulho em um tempo ancestral é também o mergulho no incorpóreo como sujeito coletivo. Ao final da preparação, as rezas chamam a proteção dos Santos que acompanharão todo o percurso. Reza-se, sob o comando do mestre, um *Pai Nosso*, algumas *Ave Maria*, o *Credo*, a oração do Anjo da Guarda e a ladainha dos Santos Protetores. A partir deste momento, e até o regresso, os Santos protegem o grupo.

Este tempo anacrônico que funde o passado e o presente na periferia urbana capitalista do século XXI é a chave para a negação da mercantilização da performance da Banda. Nos termos da produção cultural e artística que se estabele-

ce ao longo do século XIX, a inserção da arte e da cultura na lógica da mercadoria cria a figura do artista que Benjamin reconhece como *flâneur*. Ricardo Sales rejeita a lógica mercantil e nega para a sua banda a inserção no mercado, em um ato de resistência política e à própria modernidade. Na obra benjaminiana, Baudelaire é o *flâneur* daquela Paris que está em processo de modernização para o capitalismo avançado, e incorpora, em suas traduções de Edgard Allan Poe, o método do romance policial. É a figura urbana, conhecedora da cidade onde se move com fluência, afinal, a cidade é o seu espaço vital expandido (BENJAMIN, 2015, p. 28). Este contato intenso com a cidade não existe para o nosso personagem principal, Ricardo Sales. Apesar de jovem, sua vida é de meditação, e as pessoas a sua volta são a família e os integrantes da banda de congo. Ao contrário do *flâneur*, que foge da solidão, ela é seu elemento natural. Este *tédio* vivido por Ricardo está em oposição à vivência de choque do *flâneur*. Para Benjamin “o tédio é o pássaro de sonhos que choca os ovos da experiência” (1994, p. 204): a solidão, a meditação e o tédio oferecem ao jovem mestre a antiga experiência, como uma experiência estética autêntica, que traz consigo a “substância viva da existência [que] tem um nome: sabedoria” (idem, p. 200) e ele não precisa da cidade como espaço vital.

A cisão entre o congo, como expressão da experiência tradicional estética, e o *flâneur*, ícone da modernidade, perpassa também a sua esfera da falta de interiorização. O *flâneur* se mostra, ele é só superfície. Entre os congueiros, aqueles que nasceram na tradição a conhecem, os novos membros devem ter paciência, e aprender pela observação ao longo dos anos. Retornamos à característica do narrador tradicional benjaminiano que nada explica (1994, p. 204): o leitor entenderá a partir de suas próprias experiências.

O *flâneur* se exhibe por ser mercadoria: “o *flâneur* que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa: mas na verdade já anda a procura de comprador” (BENJAMIN, 2015, p. 39). Para Ricardo, o congo não é mercadoria, não é espetáculo de entretenimento; ao contrário, é a tradição dos antepassados, a fé, a ética e estética na qual ele se criou. Esta certeza em não ser mercadoria o leva, por exemplo, a se recusar a participar dos editais dos órgãos oficiais de cultura específicos para a cultura popular. Concorrer a um edital é, para ele, uma afronta à tradição, pois o congo não pode se submeter à avaliação de uma comissão julgadora. Ou seja, Ricardo prefere abrir mão das únicas fontes de recursos oficiais do poder público a ferir a integridade do congo.

A multidão das cidades leva o *flâneur* ao transe, “penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores” (BENJAMIN, 2015, p.57). O transe que acomete o grupo durante a saída de congo é de ordem mística, dado pela música, pela dança e pela fé. A toada Congo Velho demonstra a função do congo como o louvar dos Santos, que acompanham a banda.

Congo velho aqui chegou, chegou para brincar
Eu vim louvar São Benedito e o povo do lugar
Amores da Lua chegou agora, chegou com-
Deus e Nossa Senhora ^{15/16}

A festa (brincar) não prescinde do sagrado (louvar) e o grupo, como um corpo coletivo, compartilha de uma experiência ancestral. Nas festas de congo, o transe é causado pela expe-

15 Toada composta pelo finado Carlos Azevedo da Banda de Congo Amores das Lua

16 As toadas me foram ensinadas pelo Mestre Ricardo Sales, da Banda de Congo Amores da Lua e obedecem à variação cantada por esta banda.

riência estética coletiva da repetição do mito fundador¹⁷. Os congueiros têm a consciência do mito, a história não precisa ser verdadeira, pois sabem que o verdadeiro valor é a crença no poder dos santos. A experiência estética da representação não é a repetição histórica - uma vez que muitos congueiros não acreditam na lenda -, mas é a representação da fé.

Se o *flâneur* precisa da cidade para sobreviver e dela tirar todo o seu material, o congo precisa, mesmo em uma cidade, retornar às origens. Na Banda de Congo Amores da Lua, a cada ano um novo mastro é cortado. Esta cerimônia, a Cortada, rememora o mastro do mito inaugural e se dá no dia de Nossa Senhora da Conceição. No sincretismo, Nossa Senhora da Conceição é Oxum, divindade que rege as chuvas e ciclos da natureza. A Banda vai até a mata, nesta franja urbana, escolhe uma árvore que se tornará o Mastro de São Benedito e a carrega em cortejo até a casa do Mestre para a preparação simbólica. Nessas ocasiões não é só o grupo como um sujeito coletivo que participa da performance, mas também os antigos estão ali presentes: o sujeito coletivo é expandido no tempo, fazendo com que a repetição da representação do rito chame para o grupo a presença dos espíritos dos antigos conguintas e mestres. Benjamin apresenta a imagem de *Kairos* em sua quinta tese Sobre o conceito de história. (BENJAMIN, 2012, p.11). *Kairos* é o instante oportuno, um tempo capaz de inverter o percurso do progresso, interrompendo o tempo contínuo e vazio de

17 Segundo a narrativa mítica, em meados do século XIX, um navio negreiro naufraga na costa do Espírito Santo, os escravos, amontoados no convés, rezam a São Benedito, pedindo por um milagre que os salve. O Santo faz então com que o mastro central se descole de seu casco, tombando sobre a embarcação. Os negros se agarram a ele e, flutuando sobre as ondas, conseguem chegar salvos a praia. A partir do ano seguinte ao naufrágio, os sobreviventes instituem a representação do feito milagroso em louvor ao Santo.

Chronos que se repete em uma novidade superficial. A Cortada institui o *Kairos*, o tempo fecundo que sempre retorna.

O último bastião da experiência é a morte, que confere sentido à vida, trazendo consigo uma lição moral: o compromisso com o congo é também dado pela morte, de pai para filho. Como na parábola de “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 2012, p. 85), é no leito de morte que surge a obrigação da continuidade da sabedoria congueira. Para muitos congueiros, a obrigação foi passada no leito de morte do pai, e como vontade derradeira, não se pode deixar de seguir. A obrigação dos descendentes é não deixar a tradição se perder.

O mestre nasce já preparado para a sua missão, que se concretizará com a morte do ancião. A herança espiritual é passada de pai para filho, avô para neto ou tio para sobrinho. As mulheres também participam da linha sucessória. O novo mestre herda não só a banda, mas também as entidades espirituais dos antepassados, herdando, com isso, as obrigações com os Santos.

A autoridade moral dos mortos sobre a vida marca as principais festas de congo. Durante as festas do calendário congueiro, o tempo presente é suspenso, e a fé nos santos e no poder invocador dos tambores, da dança e dos cânticos traz para o rito, aqui e agora, os espíritos dos antepassados. O instante é do *Jetztzeit*, o tempo de agora revolucionário de Walter Benjamin: quando o desejo do passado é realizado no presente. “Um tempo no qual se incrustaram estilhaços do tempo messiânico” (idem, p.20). O rito traz o passado para o presente, e esta concepção anacrônica do tempo é característica de seu sincretismo. São os estilhaços do tempo messiânico que permanecem ativos durante o ciclo do calendário congueiro, garantindo a permanência, um tempo fecundo da experiência tradicional.

O mito anula o devir da história e é atualizado no rito. São Benedito surge como um renovador, e a sua história como um eterno presente.

Senhor São Benedito, o seu rosário cheira,
Cheira a cravo, cheira a rosa, cheira a flor de
laranjeira.

Ele foi cozinheiro, nos tempo do cativoiro.
Hoje em dia ele é santo, ele é santo verdadeiro.

É a visão de que o santo se libertou de seu cativoiro entre os brancos e opera, hoje, milagres aos seus devotos. Esta imagem de um santo padroeiro dos necessitados e humildes, que os ajuda na libertação da escravidão parece estar imbuída da visão do messias. No “Fragmento teológico-político” (2012), Benjamin define o messias como aquele que interrompe a história levando a uma ação messiânica: “Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico” (BENJAMIN, 2012, p. 23). Os planos sagrado e profano, no sentido que Benjamin dá aos termos, não se cruzam, de modo que o messias tomado como sagrado, não poderá levar à revolução marxista: “nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o messiânico” (idem, ibidem). O Messias não conduzirá ao fim da história, como se fosse uma meta (Ziel), mas a uma suspensão de seu fluxo. Somente pela felicidade, afirma Benjamin, a ordem profana poderá interferir na esfera do sagrado. De um modo enigmático, ele diz que “a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do reino messiânico” (idem, p. 24). A consciência da transitoriedade, da crença no progresso, deve levar o indivíduo a encontrar a interrupção da sucessão no tempo, de modo a subverter aquilo que parece ser a “verdade” da esfera mundana: o devir histórico. Assim, a interrupção do tempo histórico pelos ciclos festivos

de São Benedito permite sempre o retorno ao ato original, e não se prende a este instante, mas inicia e finda naquele ato original. Na medida em que esta interrupção do tempo é marcada pela celebração, pela total felicidade da devoção que existe entre os congueiros na comemoração da festa do santo, este retorno ao tempo mítico seria, na visão benjaminiana, expressa no “Fragmento teológico-político”, o momento no qual a ordem profana pode chamar para si a ordem messiânica: “...o ritmo dessa ordem do profano eternamente transitório, transitório na sua totalidade, na sua totalidade espacial, mas também temporal, e o ritmo da natureza messiânica, é a felicidade. Pois a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade” (idem, *ibidem*).

Mas, se Benjamin, após esta constatação, conclui que o messiânico e a consciência do retorno ao mito não poderiam ser alcançadas pela celebração, só pelo niilismo, é porque para o filósofo judeu não há outra saída, e só esta consciência poderia libertá-lo de qualquer apaziguamento mítico de sua situação extrema. As bandas de congo, por sua vez, como sujeito coletivo que recupera ciclicamente os momentos de felicidade e celebração. Não há nihilismo, e sim, fé na intervenção dos santos, cenário em que talvez as bandas de congo possam ser vistas como o seu próprio Messias, em uma pequena e fugaz salvação da vida sofrida de descendentes de escravos e das classes sócias despossuídas.

Reflexões finais

Ao longo desta pesquisa, pude mesclar conhecimentos de campos aparentemente distintos, nomeadamente a filosofia da arte de Walter Benjamin e o congo do Espírito Santo, em uma experimentação que encontrou aspectos confluentes de ordem gnosiológica. Adotei, neste trabalho, uma perspectiva que me permitiu construir uma ponte entre a filosofia da arte e o

congo. O pensamento de Walter Benjamin é amplamente conhecido para as questões da modernidade e da técnica na contemporaneidade, e amplio também essa instrumentação teórica para o conhecimento de uma expressão religiosa contemporânea, porém em choque com a sua própria contemporaneidade. Em estudos sobre as tradições e culturas tradicionais, recorrer a filosofia benjaminiana ainda causa alguma estranheza, mesmo já tendo sido feito anteriormente.¹⁸ Longe de esgotar o assunto, procurei apontar caminhos possíveis de entendimento de aspectos do congo que, uma vez isolados, estabeleceram uma interlocução com o método dialético benjaminiano.

As seções iniciais deste trabalho definem a pertinência de uma investigação benjaminiana sobre o congo. A tradição do congo de São Benedito nos ensina a história revolucionária dos descendentes dos escravizados, que se mantém como resistência à modernização da cultura como cortejo triunfal. A imagem de São Benedito traz consigo uma força utópica contra a opressão das forças hegemônicas.

A construção do conceito de cultura deixa claro quais forças de poder estão em jogo. Apresentei as formas como o conceito de cultura, de povo criador e de folclore estão ligadas a uma escala de valor, na qual o popular e tradicional têm valor negativo. Usei o procedimento da dialética benjaminiana para guiar o questionamento da terminologia que confere ao congo sua invisibilidade. O paradoxo desta invisibilidade, - realizada através de uma exposição empática e condescendente - pode ser analisado pelo conceito de estado de exceção permanente. Com isso, o processo de silenciamento se dá especificamente através de um processo de

¹⁸ Tenho em mente os escritos de Michel Löwy, de 2001, sobre processos revolucionários e resistências na América Latina, entre outros.

produção e reprodução imagens redutoras do congo. As instâncias da sociedade constroem, cada uma, um congo que se conforme aos seus próprios interesses.

A cultura do congo, em especial a da Banda de Congo Amores da Lua, sob o comando do Mestre Ricardo Sales, constitui-se como uma forte resistência à lógica da modernidade hegemônica. Ao contrário do artista com sua flâneurie, que se joga heroicamente na modernidade, a vida do mestre é dedicada, citando suas próprias palavras: “primeiramente a Deus e a São Benedito, e depois ao congo e à cultura de antepassados” (NAME, 2016). A Banda de Congo mantém viva uma experiência ancestral que se torna o bastião da resistência à assimilação da cultura congueira pela cultura hegemônica da mercadoria. Em uma evidente paráfrase a Walter Benjamin, podemos dizer que esta experiência compartilhada irá refletir em outros aspectos da vida, principalmente naqueles onde a experiência ainda tem algo a dizer.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004. 2ª Ed.
- _____. “O que é um dispositivo?”. In: **O amigo e o que é um dispositivo**. Trad. Vinicius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Trad. Mariane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 (a).
- _____. “Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado”. In: **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. “Fragmento teológico-político”. In: **O Anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

_____. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nicolai Leskov.” In **Linguagem, tradução, literatura** (Filosofia teoria e crítica) Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2019.

_____. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre o conceito de história”. In: **O Anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

CELANTE; CIRILLO. “Função e fruição. Novas interfaces do Monumento Público contemporâneo”. In: **Artistas, Autoria e as Práticas Colaborativas**. Intermeios: São Paulo, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Unesp: São Paulo, 2003.

GRIMM, Jacob und Wilhem. **Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm**. Universidade de Tier, 2019. (dwb.uni-trier.de/de/)

LONDRES, Cecília. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: ABREU e CHAGAS (Org.). **Memória e patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

LÖWY, Michel. “A contrapelo. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin”. In: **Lutas Sociais**. São Paulo, nº 25/26 p. 20-28, 2010/2011.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade**. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. Trad. Anton P. Carr e Lígia Cardiere. São Paulo: Ubu, 2018.

MONTEIRO, Mariana. **Dança Popular**: Espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

NAME, Jo. **“O que é meu vem a mim”**. Documentário em vídeo, 24 min, 2016. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmDA-XO-Kpa8&t=344s>. Em 29/10/2019.

ORTIGÃO, Elisa Ramalho. **Iluminações Profanas: Transformações do Witz Romântico em Iluminação Profana Surrealista por Walter Benjamin**. Tese. Niterói, 2014. Acessível em <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8762>.

____; NAME, José Otavio Lobo. **Congo do Espírito Santo: Celebrações e Formas de Expressão**. Vitória: Iphan/UFES, 2020. Acessível em: https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_documento_consulta_externa.php?9LibXMqGnN7gSpLFOOgUQFziRouBJ5Vn-VL5b7-UrE5SPwEfYbaAGSR4YIxEZ7_oif4x7BV-7QXmnkTgj3wlpertj5ahDQCrtFT5qKE_7qKG7c8d-v1DRclovs8pKdmFpsunY. Em 10/05/2021.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris: UNESCO, 2003.

SALES, Ricardo. **Conversas gravadas ao longo do ano de 2016**. (Fonte oral. Acervo particular.)

SANTOS NEVES, Guilherme. **Folclore Brasileiro**. Espírito Santo. Funarte: Rio de Janeiro, 1977.

THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY. Laurel: Nova Iorque, 1994.

turas Portuguesa e Alemã- com foco em Ciência da Literatura, pela Universidade Nova de Lisboa (UNL) (1995), em Lisboa, Portugal. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Educação Patrimonial e conteúdos étnicos raciais.

Elisa Ramalho Ortigão

Pós-doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Centro de Artes, UFES com pesquisa DCR financiada pela Fapes/CNPq no Centro de Artes, UFES com pesquisa sobre o congo do ES. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com pesquisa sobre Walter Benjamin (2014), e mestre em Ciência da Literatura, com área de concentração em Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2009). Possui graduação em Letras - Línguas e Litera-

BENJAMIN DE OLIVEIRA: PALHAÇO NEGRO NO SALÃO DO BRANCO

BENJAMIN DE OLIVEIRA: THE BLACK CLOWN AT THE WHITE HALL

José Luiz Ligiéro Coelho

PGGAC-UNIRIO / PPGAC-UFAC

Resumo: O artigo relata o processo de montagem de um espetáculo teatral sobre Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro a ser reconhecido no mundo dos brancos no Brasil. Filho de uma escrava e de um capataz, Benjamin fugiu com um circo ainda criança, e, após sucessivos trabalhos, se consagrou como palhaço, dramaturgo, encenador, ator e dono de circo. Além do estudo dos contextos histórico e político, o processo passou pela vivência de linguagens como o circo-teatro, a palhaçaria, o teatro de revista, a sátira e o melodrama.

Palavras-chave: Benjamin de Oliveira, palhaço negro, circo-teatro.

Abstract: *The article reports the process of setting up a play about Benjamin de Oliveira, the first black clown to be recognized in the world of whites in Brazil. The son of a slave and a foreman, Benjamin ran away with a circus as a child, and, after successive work, became a clown, playwright, director, actor and circus owner. In addition to the study of the historical and political contexts, the process involved experiencing languages such as circus-theater, clowning, magazine theater, satire and melodrama.*

Keywords: *Benjamin de Oliveira, black clown, circus-theater.*

Tudo começou a partir da leitura de um texto sobre o palhaço negro Benjamin de Oliveira, de João Siqueira¹. Tratava-se de uma peça teatral inacabada, resultado de uma bolsa de pesquisa do programa cultural da Fundação Rio Arte² desenvolvida em 1998. Durante os anos de 1970, dividi com João vários momentos na luta por um espaço para o teatro experimental carioca em reuniões, debates, encontros com o antigo Serviço Nacional de Teatro, depois Inacen e hoje Funarte. Participavam deste movimento outros grupos, entre os quais se destacavam o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Ventoforte, de Ilo Krugli, o Hombu de Sílvia Aderne e o Tá Na Rua, dirigido por Amir Haddad. Esse contexto foi determinante para que o antigo Inacen dedicasse exclusivamente para grupos de teatro experimental o Teatro Cacilda Becker, que estava sendo reformado e por nossa interferência foi transformado em teatro de arena.³

1 João Reinaldo de Siqueira (1941-1998) é dramaturgo, ator e diretor e pesquisador teatral. Foi, ao lado de teatrólogos como Amir Haddad, Augusto Boal e Luís Mendonça, incentivador de um teatro de forte penetração popular, promovendo encenações em espaços abertos e não-convencionais. Fundou o Grupo Dia-a-Dia e participou de importantes companhias como: A Comunidade e o Grupo Carreta. Recebeu inúmeros prêmios e escreveu peças de grande repercussão. Publicou livros com três das suas obras e, ao falecer em 1998, deixou inédito um texto escrito com apoio do Programa de Bolsas do Rio-Arte, sobre o palhaço negro Benjamim de Oliveira.

2 Fundação RIOARTE, órgão da Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

3 Eram aqueles grupos a quem os jornais chamavam de “extra” ou de “outro teatro”, referindo-se às nossas produções que mais despojadas, preocupadas com um teatro de arte, ou um teatro político, ou ambos, e que não dispunham de recursos federais ou estaduais para grandes montagens, chamadas por nós na época de “teatrão”. A verdade é que muitos colegas de profissão que declaradamente se opunham ao governo militar, recebiam polpudas subvenções para realizarem seus espetáculos comerciais e condizentes com o status quo. A ditadura realmente disponibilizava bastante dinheiro para teatro, desde que as peças fossem amenas e sem cunho político, preferencialmente comédias

Eu nunca havia trabalhado com algum material de João Siqueira. Começamos simultaneamente uma pesquisa teórica envolvendo as questões propostas pelo texto e uma prática de montagem dentro das atividades acadêmicas da UNIRIO no ano de 2007. Cerca de quinze atores vieram trabalhar comigo, tendo ainda como convidada especial a preparadora corporal Denise Zenícola e, mais tarde, se juntou a nós o compositor, músico e também especialista em práticas circenses Fernando Neder; e para trabalhar o espaço, Alexandre Lambert, que era neste momento aluno regular do curso de cenografia, e uma pessoa de teatro de longa data.

Tratava-se de um texto extenso que oscilava entre uma obra dramaturgicamente e apontamentos para uma futura monografia. Suas primeiras quarenta páginas continham cenas completas; após isso, o autor ia intercalando descrições de fatos históricos com cenas e terminava com longas narrações apresentando registros de pesquisas realizadas em diversos arquivos. Propunha-se a ser uma biografia do palhaço negro Benjamin de Oliveira (1870 -1954), desde a sua infância com a família escravizada em Patafúfo, atual Pará de Minas, passando pelos seus anos de glória como um dos maiores palhaços brasileiros de todos os tempos e avançando até os seus últimos dias quando, já cego e pobre, vivia num subúrbio do Rio de Janeiro. Além da irregularidade da linguagem, muitas vezes o texto desviava da biografia adentrando a ficção, fazendo Benjamin contracenar com outros personagens de sua época, ou mesmo de época anteriores, sem que houvesse nenhuma referência desses encontros na vida real. Outra questão é que apontava para um engajamento político do personagem. Assim, o texto ia tecendo uma nar-

ligeiras, francesas ou mesmos nacionais. Mas, não é o momento nem o local para levantar esta questão.

rativa que colocava o personagem como protagonista de uma resistência cultural voluntária, um tipo comprometido com a causa do negro, inclusive apoiando discursos libertários como o feito pelo chamado “Almirante Negro” - João Cândido (1890-1969), líder da Revolta da Chibata.⁴

De qualquer forma, o texto nos fascinava por trazer à vida este tão importante personagem da história do entretenimento popular brasileiro e tão desconhecido dos livros de teatro e de circo no Brasil. Entretanto, à medida que íamos

4 O uso da chibata como castigo na Marinha brasileira já havia sido abolido em um dos primeiros atos do regime republicano, o decreto número 3, de 16 de Novembro de 1889, assinado pelo então presidente marechal Deodoro da Fonseca. Todavia, o castigo cruel continuava de fato a ser aplicado, a critério dos oficiais da Marinha de Guerra do Brasil. Num contingente de 90% de negros e mulatos, centenas de marujos continuavam a ter seus corpos retalhados pela chibata, como no tempo da escravidão. Entre os marinheiros, insatisfeitos com os baixos soldos, com a má alimentação e, principalmente, com os degradantes castigos corporais, crescia o clima de tensão. Há um motim em que são mortos oficiais e marinheiros. No dia 22 de novembro de 1910, João Cândido, ao assumir, por indicação dos demais líderes, o comando do navio Minas Gerais e de toda a esquadra revoltada, controla o motim, faz cessar as mortes, e envia radiogramas pleiteando a abolição dos castigos corporais na Marinha de Guerra brasileira. Foi designado à época, pela imprensa, como Almirante Negro. Por quatro dias, os navios de guerra Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Deodoro apontaram os seus canhões para a Capital Federal. No ultimato dirigido ao Presidente Hermes da Fonseca, os revoltosos declararam: “Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podemos mais suportar a escravidão na Marinha brasileira”. A rebelião terminou com o compromisso do governo federal em acabar com o emprego da chibata na Marinha e de conceder anistia aos revoltosos. Entretanto, no dia seguinte ao desarmamento dos navios rebelados, dia 27, o governo promulgou em 28 de novembro um decreto permitindo a expulsão de marinheiros que representassem risco, o que era um nítida quebra de palavra, uma traição do texto da lei de anistia aprovada no dia 25 pelo Senado da República e sancionada pelo presidente Hermes da Fonseca, conforme publicação no diário oficial de 26 de Novembro, levado ao Minas Gerais pelo capitão Pereira Leite. http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_C%C3%A2ndido

nos aproximando da vida e da obra de Benjamin, tais cenas, por mais interessantes que parecessem à primeira vista, soavam como um teatro atrelado às agendas políticas da época da ditadura, com as quais João Siqueira sempre esteve comprometido. No nosso caso, se não colocássemos a perspectiva de pesquisa acadêmica em primeiro lugar, talvez pudéssemos montar o espetáculo em seus atraentes delírios poéticos e políticos. Mas, cada vez mais, queríamos nos aproximar de quem realmente era aquele palhaço negro, filho de uma ex-escrava e de um capataz, que foge com o circo na idade de 12 anos e só abandona a profissão já bem idoso e praticamente cego. Interessava-nos o personagem e, claro, o contexto vivido por ele: como conseguira impor-se, ainda durante o período escravocrata, na indústria de entretenimento no circo sendo negro, filho de escravos, e, nos dois primeiros governos republicanos consagrar-se como um dos palhaços mais famosos do Brasil.

João Siqueira morreu e deixou sua obra inacabada, o que ficou era realmente um grande roteiro para um espetáculo épico, ou um filme longa metragem, com dezenas de cenários diferentes e um elenco de superprodução: quase uma centena de personagens, preferencialmente para atores com habilidades específicas de circo, dança, acrobacia e canto, e também circo-teatro. Portanto, se eu aceitara o desafio de montá-lo, teria que desenvolver um treinamento com aqueles jovens estudantes sem nenhum conhecimento prévio deste tipo de preparação. A Escola de Teatro da UNIRIO não tem, em sua grade curricular, nada relacionado ao circo nem ao teatro musical. Percebemos, entretanto, que o texto seria um pretexto para a montagem, e que esse treinamento a curto prazo seria ineficiente; mesmo assim, intentamos nos aproximar da linguagem do circo e do teatro musical encenado dentro dos circos, planejando a montagem para dois semestres consecutivos.

A primeira etapa, foi voltada para o estudo do texto e do contexto histórico do final do século XIX e começo do XX, bem como sobre o movimento dos circos que transitavam pelo país, liderados por empresários portugueses e italianos. Dentro do trabalho prático, tínhamos algumas oficinas de circo e musicalização com Fernando Neder, e de dança e preparação corporal com Denise Zenícola. À medida que aprofundávamos o estudo do texto, mais fascinados ficávamos com o personagem e sua história. A montagem era, portanto, um enorme desafio, não só pelo tamanho do texto, o número de personagens, como pela sua própria adaptação para trazê-lo à cena. Queríamos fazer também um trabalho épico, crítico, mas não pretendíamos adotar o tom de denúncia de algumas de suas cenas.

A descoberta da tese de doutorado de Ermínia Silva (2003) e depois a publicação da mesma em um livro intitulado *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (SILVA, 2007), trouxe uma nova concretude para muitas das dúvidas que tínhamos, não somente sobre o personagem, mas, sobretudo, em relação ao seu contexto histórico e cultural. Foi também importante entrar em contato a produção dramaturgical do palhaço para o circo-teatro, gênero em que ele foi um dos pioneiros no Brasil, por meio do estudo da tese de doutorado de Daniel Marques da Silva (2004) que encontrou, em arquivos, as seguintes obras teatrais: *O negro do frade*, *O punhal de ouro*, *A escrava Marta*, *A Ilha das Maravilhas*, *Os bandidos da Rocha Negra*, *A mancha na Corte*, *O grito nacional* ou *A história de um voluntário*, *Sai Despacho!* e *Olho Grande!* Tal constatação nos trouxe a certeza da forte ligação de Benjamin com o ofício de dramaturgo, de ator, encenador e produtor de circo-teatro. Além disto, dois alunos de Iniciação Científica, Bárbara Mefano Vida e Carlos Roberto Santos



Figura 1: Foto de publicidade de Benjamin de Oliveira, caracterizado como o Índio Peri.

partiram para pesquisas sobre a vida de Benjamin de Oliveira e sua produção musical (músicas criadas e ou gravadas por ele) em arquivos no Rio de Janeiro. Ao final, conseguimos reunir um material diverso, que quando acionado criou uma tensão com a obra teatral que tínhamos para montar o espetáculo, e este embate teve que ser solucionado pela criação da cena.

Qual o caminho a seguir? Adotaríamos a história de Benjamin de Oliveira, mais ficcional e de alguma maneira mais romântica, proposta pelo autor, ou iríamos em busca de um personagem baseado em dados concretos, como suas entrevistas? Perguntávamos enquanto improvisávamos. Fomos experimentando, entrando em contato com o material e vendo o que funcionava e, desta maneira, fomos redefinindo um novo texto. Eu fui trabalhando “em cima” da dramaturgia proposta por João Siqueira, pinçando o que me parecia vital e descartando o que me

parecia à parte do real legado de Benjamin. Com os atores, líamos o material e fazíamos improvisações sobre os temas das cenas. Então, foi nascendo um texto híbrido, decorrente da prática, que partiu do grande copião que era o texto de João, e as inserções de materiais de jornais da época, leituras das teses e as improvisações. Incluímos algumas narrativas do próprio Benjamin, relatadas na obra de Brício de Abreu (1963) e também um ato inteiro do musical “Sai despacho”, escrito e dirigido originalmente por Benjamin de Oliveira, o qual serviu como uma espécie de entreato em nosso espetáculo.

Segundo a investigação de Ermínia Silva,

Benjamin de Oliveira nasceu em 11 de junho de 1870, na fazenda dos Guardas, que pertencia à Cidade do Pará. Era o quarto filho de Malaquias e Leandra, sendo que a mãe, por ter sido uma “escrava de estimação”, segundo seu relato, teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Pelo que consta nos Livros de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis 22 – nos quais foram registrados os nascimentos e batizados dos nove filhos do casal, de 1864 a 1890 –, até a anotação de Benjamin, os pais eram denominados “crioulos escravos” ou, simplesmente, escravos de Roberto Evangelista de Queiros e Maria Madalena de Jesus. (SILVA, 2007, p. 90.)

Por que a escolha do texto de Benjamin de Oliveira? Por que a história de um palhaço negro, dentro de uma escola com pouquíssimos afrodescendentes? A resposta era simples: justamente, por isso! A proposta era questionar não somente a falta de atores negros na Escola da UNIRIO, como também a falta de uma formação que abrangesse o circo e o teatro musical. Além disto, oferecer ao jovem grupo de teatro do NEPA a opção de trabalhar com a estética do circo e da música representava uma imersão do grupo na própria história do Brasil pelo viés do artista popular negro.

Apesar de discordar de muitas das associações propostas pelo autor, colocando Benjamin como um militante das causas negras, sabia de antemão que a própria montagem era como uma espécie de provocação, diante de uma escola dominada pelo pensamento eurocêntrico sobre a “nobre” arte teatral. Duplo desafio, pois nem eu nem o elenco de quinze estudantes tínhamos formação nem em circo, nem em teatro musical. E, de todos, apenas eu e Denise éramos pesquisadores da cultura afro-brasileira; de toda a equipe, que depois se ampliou com assistentes, figurinista, entre outros, apenas um ator e uma atriz se assumiam como afrodescendentes. Na proposta inicial outros atores fariam em alternância o personagem principal, até que finalmente Marcos Serra, o único ator negro e com um grande carisma, mesmo sem nenhuma prática como palhaço e cantor, assumiu definitivamente o papel.

A primeira montagem

Seguimos a sequência sugerida pelo texto inicial. Os materiais encontrados no livro de Ermínia Silva e nas entrevistas dos jornais começaram a entrar nas improvisações, procurando dar um balanço entre as cenas dramáticas e a informação sobre a trajetória de Benjamin de Oliveira. Projetamos um apresentador de circo e um palhaço que se revezariam nos *intermezzos*, colocando os títulos das cenas, e introduzindo a sua cronologia, bem como o contexto de cada época fazendo uma espécie de número de cortina, para dar tempo de trocar de cenário, o qual seria desenhado como um picadeiro de circo. Assumimos também o tom de teatro de revista antigo, o figurino foi baseado nas fotos de circos e do teatro de revista do começo do século XX.

Na primeira cena do texto, originalmente a avó de Benjamin trabalha enquanto ele brinca. Ele pede para contar uma história e ela narra um

mito de Oxalá (o pai de todos os Orixás). Troquei por um mito de Exu (a criança grande capaz de desafiar a todos com suas brincadeiras), de forma a dar ao espetáculo a tônica da mudança e do inesperado, um personagem mais condizente com a própria história de Benjamin:

Cena 1

Benjamin criança. Patatufo. MG.

Benjamin: Conta uma lenda dos Orixás, vó, conta...

Avó: Menino, a gente não vive só de história. Daqui a pouco o capataz vem conferir quantas arrobas eu já pilei.

Benjamin: Ah! Finge que trabalha. Faz de conta. Diz que tá com dor. Que já está velha. Não aguenta...

Avó: Tu, menino. Deve ser filho de Exu. Futriqueiro e brincalhão como o quê. Orixá que gosta de fingir, que gosta de brincar igual palhaço.

Benjamin: Polydoro?

Avó: Hum? Quem é Polydoro?

Benjamin: Aquele palhaço que esteve aqui com o circo Françoise no mês passado. Gozado e cheio de graça...

Avó: Eu lá vou a circo, menino?!

Benjamin: Mestre João Pereira diz que Exu é o diabo.

Avó: Mentira, não é disso, menino. Os brancos fizeram essa injustiça com o pobre do Exu. Ele é um grande Orixá, senhor do tempo, dono das encruzilhadas, senhor da palavra entre os homens e os Orixás...

Benjamin: Vó, conta mais uma história de Exu?

Avó: Benja... conto, sim, vai. Tem uma história muito bonita. Dois compadres foram bem cedo trabalhar em suas roças, mas tanto um como o outro não tinha feito a saudação para Exu. Exu, que sempre tinha dado a eles chuva e boas colheitas! Ficou furioso. Usando um boné pontudo, de um lado branco e do outro vermelho, caminhou na divisa das roças, tendo um à sua direita e o outro a sua esquerda passou entre os amigos e cumprimentou os dois com muita animação. Os compadres

ficaram curiosos. Quem era aquele desconhecido? “Quem é o estrangeiro de barrete branco?”, perguntou um. “Quem é o aquele de barrete vermelho?”, duvidou o outro. Então, começaram a discutir sobre a cor do barrete. Branco. Vermelho. Branco. Vermelho. Terminaram brigando a golpes de enxada, e morreram ali mesmo, Exu cantava e dançava. Exu estava vingado.

[Transição]

Benjamin: Eu estava na escola do mestre João Pereira Coelho e nas horas vagas vendia os bolos na porta do circo. Mas a vida do circo entrou tão profundamente em minha imaginação que eu não pude resistir ao seu encanto. Uma noite resolvi fugir com o circo, eu tinha uns 12 anos. Lembro-me bem do circo. Chamava-se Circo Sotero. E nele aprendi acrobacias e outros ofícios.

Procurei ajustar o espetáculo para que os atores se aproximassem da história e a própria plateia pudessem se projetar sobre uma tradição oral africana muito presente no Brasil. A avó, uma africana *griote*,⁵ tradicionalmente uma contadora de história, transmitia para o jovem neto a sua cultura ancestral. Isso já era apontado no texto original, mas procurei africanizá-lo ainda mais, inserindo-o dentro do contexto do Candomblé.

É claro que projetei a minha história pessoal no texto, mesmo sendo muito diferente. Tive também uma preta velha em minha vida, chamada Sá Antonina, e que me contava histórias quando eu era muito pequeno, mas ela não era minha parente, vinha de tempos em tempos e se hospedava na grande casa da

5 Feminino de griot, tradicional figura do contador de histórias das regiões de Mali e Burkina Faso, popularizado principalmente a partir de Sotigui Kuitatê, que tornando-se ator da companhia de Peter Brook, revelou para o Europa e América a importância deste personagem como verdadeiro museu vivo de sua cultura. O termo griot passou a ser usado no Brasil às vezes como griô, com igual significado.

minha família no interior de Laje do Muriaé. Vim de uma família matriarcal, onde todos os homens eram muito importantes na cidade até o momento da aposentadoria. As mulheres iam assumindo gradativamente o comando da casa, e neste momento assumiam o poder. Ao contrário das famílias negras da cidade, que viviam no morro, as famílias ditas brancas (nem tão brancas eram, mas assim se consideravam) viviam em casas na rua principal e única. As casas dos meus avós e pais se interligavam, meu avô materno era filho de um imigrante italiano com uma descendente de guaranis, e a minha avó materna descendia dos antigos bandeirantes de Minas Gerais. Não conheci meus bisavós, apenas suas histórias filtradas pelas óticas das respectivas famílias, que sempre contavam apenas as suas glórias. Já as minhas bisavós, conheci todas. Muito pequeno, conheci a bisavó, mãe do meu avô, que havia casado com o velho Ligiero (que na Itália chamava-se Ruggiero), e que havia chegado com um irmão e o pai. O velho Ruggiero, ao que informam os parentes mais antigos, trazia um brinco de ouro em uma das orelhas. Em pesquisa recente no sul da Itália, uma surpresa: nesta região, naquela época, apenas os ciganos usavam brincos, mas o motivo pelo qual o italiano Ruggiero se transformou um Ligiero permanece uma incógnita. O fato é que um de seus filhos se casou com uma brasileira, que conheci como Cota. Só quarenta anos depois da sua morte eu soube o seu verdadeiro sobrenome: Mattos Guarani. Tudo indica que entre o índio e o cigano italiano está minha descendência desta parte. Ou seja, as heranças ciganas e indígenas, mesmo com indícios claros, são escondidas pelas famílias. Já minha bisavó materna, descendia claramente dos portugueses: Monteiro, Pinto, Teixeira casou-se com um Diniz. Era a grande matriarca da família com quem convivi diariamente até os oito anos, quando ela morreu.

Benjamin pouco falava de sua família e de sua origem, mas João Siqueira colocou a avó dele como princesa Keto e eu adotei, mesmo sem um conhecimento concreto desta parte da história, no sentido de passar a ideia de ligação com uma memória espiritual africana que muitas famílias negras preservam. Como a maioria dos africanos que aqui aportaram foram separados de seus parentes e suas línguas acabaram perdendo a relação com suas localidades de origem, é muito difícil entender suas origens étnicas e seus pertencimentos. África, como continente, é um universo. A forte tradição ioruba foi a última grande etnia a entrar no continente americano devido às guerras internas no Reino Ioruba,⁶ e seus cativos chegaram em massa após a queda da cidade de Oyo a partir de 1835 (LIGIÉRO, 1993: 19)

De qualquer forma, ao fugir com o circo Benjamin nunca mais a visitou aquela família ou,

6 Entre 1800 e 1870, os iorubás tornaram-se o maior número de escravos a serem "exportados" das costas da África. Pois, além do fato de muitos senhores da guerra iorubá venderem seus cativos (que também eram iorubás) como escravos, os Nupe e os Bariba (que eram vizinhos dos iorubás a Norte e a Nordeste) também capturaram e venderam um incontável número de iorubás como escravos. Jihadistas também pilharam cidades iorubás em busca de escravos. Esses terríveis anos de incessante guerra civil são, de fato, duplamente significativos. Embora a exportação de escravos africanos para as Américas terminasse por volta de 1870-1875, um incontável número de iorubás foi vendido como escravo entre essas datas. Primeiro, muitos foram capturados como escravos durante os 50 anos das guerras civis iorubás (±1790-1840). Além disso, a queda final do império fez da terra dos iorubás território livre para caçadores de escravos que vinham da Europa e dos Estados africanos vizinhos. E, na verdade, houve senhores da guerra iorubá e sumomí (sequestradores profissionais) que pilharam as cidades e aldeias atrás de cativos que eram vendidos aos europeus como escravos. De fato, a captura de iorubás como escravos continuou até bem depois da abolição oficial do comércio transatlântico de escravos. Trecho do livro *Yoruba Culture: A Philosophical Account*, escrito por Kola Abimbola (Iroko Academic Publishers Ltd.). Tradução de Leonardo Soares Quirino da Silva. Publicado em 2 de agosto de 2005. <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0023.html>

se o fez, nunca mais falou dela. Mas ao longo de sua vida vamos observar uma forte relação com as tradições das músicas e das danças afro-brasileiras, as quais são incorporadas em suas performances, e uma vez quando se torna proprietário do seu circo, inúmeros artistas negros passam a integrar sua companhia, dentre os quais Eduardo das Neves e o jovem Grande Otelio que, vindo do interior, ali começou a carreira.

A entrada no circo é o marco onde ele começa a contar a sua história. E então os detalhes aparecem em inúmeras entrevistas.

Para ser integrado como membro de qualquer circo, o aprendizado era uma das condições de permanência, pois todas as suas atividades – desde armar ou desarmar o circo, cuidar da cerca, pintar, cuidar da manutenção, confeccionar a lona de cobertura e de roda, tratar e cuidar dos animais, ser ferreiro, pintor, ferramenteiro, até ser artista – tinham como objetivo produzir o circo como espetáculo e reproduzi-lo como organização. (LIGIÉRO, 1993:91)

Além disto, aprendiam saltos, a equilibrar-se no arame, praticavam malabares bem como “entravam em esquetes, atuavam nas peças teatrais, participavam da organização do circo trabalhavam na armação e desarmação, ou na bilheteria. Era muito comum para estas crianças e jovens aprenderem a tocar instrumentos, cantar e dançar.” (Ligiéro, 1093: p.91).

A segunda cena da peça retratava a nova vida no circo, que não era muito diferente da opressão que vivia antes. Benjamin é espancado por Sotero, o dono do circo, após cometer um erro em uma de suas participações no picadeiro. Esta era uma cena difícil de fazer, pois não queria reproduzir o espancamento, pois estaria trazendo uma violência sobre o negro de uma forma realista, reproduzindo uma situação de opressão que permanece no mundo contemporâneo. Assim, a cena tinha início quando a vio-

lência já havia sido consumada. Entretanto, este tipo de tratamento violento não se dava apenas pelo fato de ele ser negro, pois também era dado às crianças que eram iniciadas nas artes do circo, na época. De acordo com a pesquisa realizada por Ermínia Silva, o treinamento nos antigos circos era muito severo até mesmo o começo do século XX, e muitas vezes incluía castigos físicos e mesmo espancamentos, inclusive com casos de registros policiais após denúncias de violência cometida contra crianças dos próprios membros e/ou familiares da trupe.⁷

Na terceira cena da peça, começa a aparecer a vida afetiva de Benjamin. Ele convida a namorada, uma negra chamada Catita, que também sofria preconceitos e castigos como ele, para fugirem do circo de uma vez. Apesar dos maus tratos sofridos, ela se nega a fugir. Era a cena da despedida; ele, decidido a partir com os ciganos, já tinha até combinado a fuga naquela noite mesmo. Sabíamos, pelas entrevistas de Benjamin, que tal fato realmente tinha acontecido. Na próxima cena, já vivendo entre os ciganos, era avisado por uma jovem do grupo que o chefe deles iria trocá-lo por um cavalo, como se escravo fosse. E ele então mais uma vez fugia, desta vez para escapar da sina da escravidão, pois não tinha em mãos nem carta de alforria, nem atestado de nascimento para provar que havia nascido já alforriado.

7 Um dia, conversando com minha tia Edília, queixei-me de que na família dela e de meu pai era eu o único artista. Ela riu e me disse em tom amável: “Ó Zé, pois saiba que seu bisavô foi dono de um circo! Inclusive a sua bisavó, que casou com ele, trabalhou alguns anos no circo! Mas parece que as coisas não andavam bem, e o seu bisavô acabou arranjando um emprego na Loyd Brasileira, e ele foi trabalhar na Marinha Mercante e vendeu o circo.” Então, o passado circense fora enterrado. Possivelmente meu bisavô conheceu Benjamin, no pequeno mundo do circo do final do século XIX e começo do século XX. Tentei encontrar referências sobre este passado: dados, fotos, nada. Quando propositadamente se quer enterrar a memória fica tudo mais difícil de ser revelado.

Na criação desta cena, preocupava-me para não representar os ciganos de forma estereotipada como uma primeira leitura do texto indicava: “cigano como ladrão de criança e de cavalo” (não estava defendendo os ciganos em causa própria, afinal a descoberta do simbolismo do brinco do meu bisavô foi bem recente). Logo, não concebemos um “bando de ciganos”, mas um grupo onde um dos irmãos tinha a ideia e acabava recebendo o apoio do pai para executá-la, mas com a discordância do outro irmão.

Outro problema: se na primeira cena romântica da peça havia o personagem de Catita, a primeira namorada de Benjamin, já na cena seguinte era também uma jovem cigana preocupada com a sorte do nosso herói e que não se importava de correr risco e, no meio da noite, avisava Benjamin sobre o plano do escambo por um cavalo a ser executado no dia seguinte. Pensei que estas duas cenas apresentadas seguidamente poderiam dar a impressão de que estávamos carregando nas tintas ao contar a história de um jovem negro namorado e sedutor (outro estereótipo). Fiquei propenso a cortar a cena da namoradinha de Benjamin por imaginar que fosse invenção do autor, um recurso dramático tradicional, mas como estava funcionando bem como cena, acabei deixando. Um pouco antes da estreia, um dos nossos pesquisadores de Iniciação Científica encontrou uma entrevista de Benjamin, na qual ele contava que seu grande amor tinha sido mesmo Catita. Embora verdadeira, a história contada em entrevista em um jornal beirava o melodrama, mas foi imediatamente transformada em cena e inserida no final do espetáculo quando, já idoso, quase cego, após uma apresentação o antigo palhaço é procurado por uma senhora mal vestida.

Menino: Tem uma senhora procurando pelo senhor.

Benjamin: Mande entrar, o meu camarim está sempre aberto!

Menino: Mas ela parece uma mendiga...

Benjamin: Mendiga!

Menino: Isso, mendiga.

Benjamin: Mande entrar logo!

Benjamin volta-se para o camarim, refaz a maquiagem, cantarola uma música.

[Mudança]

Catita: Dá licença.

Benjamin: (de costa) Pode entrar...

Catita: Não está me reconhecendo?!... Benjamin.

Benjamin: Essa voz não me é estranha...

Catita: Estou velha, acabada, não é mesmo... pode dizer...Sou eu... a sua Catita!

Benjamin: Catita... quantos anos... Catita! (*Tenta abraçá-la para a consolar mas ela o evita.*)

Catita: Benjamin...me escuta. Eu devia ter fugido com você, teria sido mais feliz! Eu fugi com um homem que de mim se enamorou e me pediu em casamento. Eu fui feliz num primeiro instante, mas eu nunca me esqueci de você. Até que um dia, ele me vendo triste pelos cantos, me perguntou a razão e eu não lhe oculte: eu amo o Benjamin! Esse homem, Benjamin, se esfaqueou e morreu ali, na minha frente! Novamente eu me vi sozinha. E desamparada, eu saí pelo mundo, sem rumo.

Uma outra questão que nos pareceu interessante foi o processo de como Benjamin se transformou em palhaço e logrou alcançar o sucesso dentro de um quadro dominado por artistas estrangeiros (portugueses, espanhóis e italianos principalmente) ou filhos destes, já brasileiros, que seguiam a tradição do circo desde crianças. Alguns meses depois de escapar dos ciganos, provou que não era escravo fugido fazendo acrobacias de circo. Tendo encontrando outra trupe, continuaria aperfeiçoando as suas habilidades, até encontrar a sua verdadeira vocação: palhaço.

Existe uma correlação muito interessante entre a história de Benjamin de Oliveira e o primeiro palhaço negro a fazer sucesso na França, Chocolat, interpretado pelo artista cubano Rafael Padilla, nascido em Havana em 1869, apenas um ano mais jovem que Benjamin. Seus pais morreram quando ele ainda era jovem, e aos 18 anos é vendido para um português com quem segue para Espanha, onde não havia mais escravidão. Lá, ele trabalha em diversos subempregos e em 1887 chega à Paris, e é descoberto pelo clown britânico Footit que precisa de um *partner*. “Eu encontrei ele na selva!” diz Footit para seu produtor. A partir daí adota o nome Chocolat, criando com Footit o mais famoso duo de clowns da *Belle Époque*. Eles foram uns dos principais criadores das entradas clownescas centradas em dois personagens: o clown branco e o augusto. Seus números encenavam de maneira cômica as relações de dominação entre o branco e o negro. Vivendo entre os artistas em Montmartre, os dois palhaços foram imortalizados por Toulouse-Lautrec. Entretanto, o preconceito contra a sua cor é muito grande, e o leva a mentir sobre si mesmo: algumas vezes diz que é “norte-americano”, outras vezes “índio norte-americano”, ou simplesmente “hispânico”. Ele tem problemas com seus documentos de legalização e a polícia da imigração francesa insinua: “Vamos mandar ele de volta para África!”.

Como em Benjamin, seu trabalho de corpo e de canto marca o diferencial. Mas ao contrário de Benjamin, que conserva o próprio nome como palhaço, ninguém sabe o seu verdadeiro nome; torna-se nacionalmente conhecido como Chocolat. Trabalha sempre com Footit, sendo de regra, o palhaço humilhado que se dá mal, exacerbando o preconceito já existente contra o negro. No circo, seus papéis frequentemente são o de “rei dos macacos”, “rei das selvas”, “es-

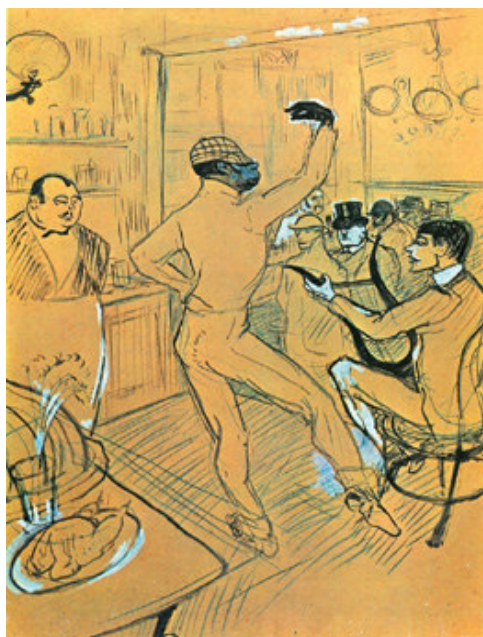


Figura 2: Gravura de Toulouse-Lautrec retratando a dança de Chocolat.

cravo da Cleópatra”. Em um de seus mais comoventes relatos comenta: “Meu pai me disse para esconder o passado nas curvas da minha mão, e dançar... e então, transforme o seu passado em sonho!”. Já Benjamin, embora tenha sido humilhado em diversos momentos de sua vida, nunca conheceu a escravidão, e nos anos de fama, conseguiu adquirir o seu próprio circo, e teve uma vida longa. Rafael morreu pobre em Bordeaux e foi enterrado como indigente; seu túmulo é desconhecido até hoje. Não temos nenhuma imagem cinematográfica do palhaço Benjamin, apenas algumas fotos de sua interpretação de sua atuação como o herói indígena no filme *O Guarani*, mesmo tendo vivido e atuado até o começo da década de 50. Por outro lado, Chocolat, morto em 1917, possui alguns registros cinematográficos ao lado do seu parceiro Footit como atores pioneiros do cinema mudo francês.⁸

⁸ NOIRIEL, Gerard. Chocolat clown nègre: L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française. Paris: Bayard, 2012.

Nenhum dos dois palhaços negros entrou em livros sobre história do teatro e do circo em seus respectivos países até recentemente. Benjamin obteve um salário mínimo de aposentadoria em seus últimos dias de vida, por iniciativa do então deputado comunista Jorge Amado. O primeiro livro dedicado a Benjamin foi publicado pela Erminia Silva em 2007. E o primeiro dedicado a Chocolat, em 2012.⁹ Nem mesmo os respectivos movimentos negros de cada país os apontam como pioneiros ou mesmo representantes de estéticas negras: ambos trabalharam com a dança, a música e o canto de origem africana.

Uma questão que os distingue é que muito cedo Chocolat desapareceu da cena, após os números e gagues da dupla tornarem-se cada vez mais clichês racistas para agradar a um público insuflado pelo racismo, refletindo as sucessivas crises por que passava a chamada República Moderada (1879-1899). No rescaldo dos desastres de 1870-1871, a crise econômica de 1880 e da quebra do Banco União Geral (1882) que não devolveu o dinheiro aos seus proprietários (católicos, protestantes e judeus), o escândalo do Panamá (1889),¹⁰ uma onda de atentados anarquistas - Ravachol (1892),¹¹ Au-

guste Vaillant (1893),¹² que culminou com o assassinato do presidente da república francesa Sadi Carnot¹³ pelo anarquista Caserio (1894)¹⁴ — aumenta a sensação de insegurança. Cheio de dúvidas e humilhação, desejo de vingança e de ordem, o regime republicano francês vai se movendo para o nacionalismo agressivo que, naturalmente, se aproxima do antissemitismo que se espalhou a partir da de Drumont¹⁵ desde que publicou o ensaio *França judaica* (1886). A situação foi agravada com o chamado *l'affaire Dreyfus*, um escândalo judiciário e político que dividiu a opinião pública francesa quando um capitão judeu, acusado injustamente de espionagem a favor da Alemanha e condenado à pri-

12 Auguste Vaillant - Anarquista francês. Lançado em plena sessão da Câmara dos Deputados, uma bomba que causou algumas lesões (Dezembro de 1893). Condenado à morte pelo Tribunal de Assizes, ele foi executado em 1894. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Auguste_Vaillant/148015

13 Sadi Carnot, apoiado por Clemenceau, foi eleito para a Presidência da República (1887). É conhecida por seu respeito pela Igreja, e sua presença como chefe de Estado favorece o rali. Ele enfrentou a crise Boulanger. Na política externa, ele promove a política da aliança russo. Ele foi assassinado 24 de junho de 1894 pelo anarquista Caserio. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marie_Fran%C3%A7ois_Sadi_Carnot/111813

14 Sante Caserio Jeronimo, italiano anarquista (Motta Visconti, Lombardia, 1873-Lyon 1894). Trabalhador Bakery, viveu 18 anos de anarquismo, e depois de uma condenação, emigrou para a Suíça e França. Ele vem especialmente para Lyon para assassinar o presidente Sadi Carnot, 24 de junho de 1894. Condenado à morte, ele foi guilhotinado em 15 de agosto de 1894.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Sante_Jeronimo_Caserio/111965

15 Édouard Drumont -. Escritor e político francês polemista jornalista, ele rapidamente se tornou o líder de um novo anti-semitismo, após a publicação de um panfleto violento intitulado França Judia, um ensaio em História Contemporânea (2 vols., 1886), que será um dos best-sellers do século. Drumont neste livro que tem sido chamado de "Diretório de difamação", acusa as famílias judias de criarem um perigoso poder do dinheiro que corrompe as tradições nacionais francesas. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/%C3%89douard_Drumont/117148

9 Um livreto para jovens é publicado sobre Chocolat e Footit por um jornalista em 1917, que reproduz alguns preconceitos da época.

10 A Companhia Universal é a responsável pela obra do canal interoceânico do Panamá que havia pego dinheiro de poupadores de pequeno porte na França é envolvida em corrupções e decreta a falência.

11 François Claudius Koenigstein, dit Ravachol Tintureiro Trabalhador, autor de diversos ataques em Paris em 1892 para vingar anarquistas condenados (Leveille, Decamps, Dardare), ele foi condenado a trabalhos forçados para os ataques e condenado à morte por crimes lei anterior. Ele foi guilhotinado 11 de julho de 1892. Inicialmente controversa no meio anarquista, ele se tornou uma figura de renome. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois_Claudius_K%C5%93nigstein_dit_Ravachol/140404

são, teve a inocência provada após um grande debate nacional recheado de antisemitismo e nacionalismo. Por esta ocasião, artigos racistas também começam a surgir na imprensa francesa, baseados em assunções pseudocientíficas lançadas pelo escritor e diplomata Joseph Arthur de Gobineau, discutindo a inferioridade da raça negra em seu livro intitulado: *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas (1855)*, considerado um dos primeiros trabalhos sobre a eugenia e o racismo publicado no século XX. Por todas estas razões, a situação para imigrantes tornava-se complicada na França, com o recrudescimento da direita racista em relação aos judeus e demais imigrantes negros, ciganos e de outras etnias, que chegavam com a expansão do império colonial francês.

Entre 1869 e 1870, Gobineau serviu como diplomata no Brasil e tornou-se amigo do monarca Dom Pedro II, o qual em 1873 lhe solicitou um artigo para a Exposição Universal de Viena: *Emigration aux Brésil: L'Empire du Brésil à l'Exposition Universelle de Vienne em 1873* (READERS, 1988, p. 215). Este é elogioso em relação ao país, já que se trata de um documento escrito para o governo brasileiro, mas aproveita para traduzir para a realidade local as suas ideias sobre as relações raciais, ao justificar as novas migrações internacionais de populações brancas europeias, alertando que o Brasil teria sérios problemas de crescimento devido à situação dos mulatos, que não podiam se reproduzir além de um número limitado de gerações.¹⁶

Mas, se em vez de reproduzir entre si, a população brasileira estivesse em condições de subdividir mais ainda os elementos daninhos de sua atual constituição étnica, fortalecen-

do-se através de alianças de maior valor com as raças europeias, o movimento de destruição observado em suas fileiras se encerraria dando lugar a uma ação contrária. A raça se restabeleceria, a saúde pública melhoraria, a índole moral se retemperaria e as mais felizes mudanças se introduziriam na situação social deste adorável país (READERS, 1988: p. 240).

Ao que tudo indica, Dom Pedro II aceitou as sugestões de Gobineau e deu continuidade às políticas de branqueamento do Brasil, abrindo facilidades exclusivamente para imigrantes do norte da Europa - política esta que teria continuidade na República Velha, cuja classe dirigente abriu as portas do país também para imigrantes italianos. Só em São Paulo, entre os anos 1890 e 1929, entraram 1.817.261 brancos. Nesta mesma cidade o número de negros e mulatos pelo censo de 1872 correspondia a 37,2% da população. Já em 1893, o percentual era de 11,1% e, pelas estimativas de 1934, esse percentual declinava para 8,5%. “Portanto, o desaparecimento do negro, ou branqueamento da população, era um dos fenômenos estatísticos mais evidentes do quadro racial de São Paulo” (Domingues, 2002).

Torna-se importante verificar a relação de Benjamin com o poder branco constituído, pois é durante o começo da República que ele alcança a sua maior popularidade. No texto de João Siqueira ele aparecia com um tom crítico em relação ao poder, apontando a opressão sobre o negro; entretanto, na vida real percebemos uma adaptação e mesmo uma acomodação à vida artística do circo comandada em sua maioria por empresários europeus. A pesquisa detalhada de Ermínia Silva nos conduz aos personagens dos donos de circo e suas principais atrações. O ano de 1892 foi especialmente importante para Benjamin, pois foi trabalhar no Circo do Comen-

16 Brito, Fausto. “A politização das migrações internacionais: direitos humanos e soberania nacional”. In Rev. bras. estud. popul. vol.30no.1 SãoPaulo Jan./Jun 2013. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010230982013000100005&script=sci_arttext

dador Caçamba¹⁷ e com ele veio pela primeira ao Rio de Janeiro.

Benjamin: Nós estávamos em Cascadura, quando numa noite, um espectador procurou por mim, aliás pelo palhaço e disse para o Caçamba: “Gostaria de falar com o palhaço!”

Comendador: O palhaço é um negro que tenho, muito engraçadinho. (chamando) Benjamin! Tem um cidadão que está lhe esperando... Vê se num demora...

Benjamin: O homem felicitou-me pelo meu ato. E me deu por intermédio de outro uma nota de 5.000 réis. E foi-se sem eu saber quem era... Logo a seguir começou um zum-zum-zum no circo. E foi-se apurar, o homem da nota de cinco mil reais era ele, Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro. No dia seguinte, Caçamba, ambicioso, logo imaginou tirar partido da situação.

Caçamba: Você tem que procurar o nosso Marechal de Ferro! Deve ir ao Itamarati e falar diretamente com ele.

Benjamin: Mas eu nem conheço o home!

Caçamba: Mas o home te conhece ora pois, isto é o que interessa! Não vê que estamos a precisare...

17 Antes de ser empresário, Manuel Gomes era um artista que fazia um número chamado Hércules. Esse tipo de apresentação, que figurava na programação dos circos desde Philip Ashley em 1793, como o nome sugere, era realizado por atletas muito fortes, que carregavam canhões e balas nas costas, disputavam força com vários animais (cavalos ou elefantes) e, quando os circos começaram a apresentar combates corporais, como as chamadas lutas romanas, os “homens Hércules” eram os principais chamarizes nas propagandas. Foi assim que se apresentou, possivelmente pela primeira vez no Brasil, vindo da Argentina com os Irmãos Carlo, em 1884, mesma companhia em que estavam Frutuoso Pereira, Casali, Frank Brown, Pedestal, entre outros. Com o nome de Manuel Gomez, era anunciado como “Hércules da alfombra”; três anos depois estava trabalhando no circo de Albano Pereira e Candido Ferraz, que se apresentava no Teatro de Variedades, em Porto Alegre, com o mesmo grupo que iria se associar a Frutuoso em 1889, em São Paulo. (Silva, 2003:113)

[Transição. Benjamin se prepara, passa perfume, se apronta no espelho. Até que resoluto, atravessa o picadeiro e encontra com Floriano.]

Benjamin: Com licença...

Floriano: Tenha bondade de entrar, meu caro Benjamin de Oliveira...

Benjamin: Como tem passado, majestade, digo excelência...

Floriano: Melhor agora... Que tal a fêria daquele dia? Não tinha me reconhecido na ocasião, não é? Mas a que devo a honra da visita?

Benjamin: A sua ajuda foi muito boa, mas a situação do circo em Cascadura é ruim. E gostaria de lhe pedir um auxílio para o circo.

Floriano: Então, o ponto não está bom?

Benjamin: É. Mas mesmo assim o negócio vai mal.

Floriano: E se vocês viessem para ali defronte. Ai mesmo no largo da República.

Benjamin: Seria ótimo. Mas o transporte deve custar os olhos da cara!

Floriano: Bem, isso se resolve.

[Transição]

Benjamin Velho: E no dia seguinte, quando acordamos, paravam à porta carros de burros guiados por soldados do Exército. A mudança foi feita. E esse negro Benjamin, já dançou a “chula” ali na Praça da República, bem onde está a estátua de Benjamin... Constant. O Zeca [Floriano] tá aí vivo, pode confirmar o que eu estou contando. Ele sabe.” (SILVA, 2007:136)

A autora esclarece que este fato nunca apareceu nos jornais da época por ela pesquisados; entretanto, esse relato faz parte de diversas entrevistas concedidas por Benjamin. E uma visita ao circo do Presidente da República “acompanhado de seus ‘generais’ em Cascadura pode ter sido verdadeira, uma vez que apenas uma pequena parcela da população lia jornais. Além do mais, o filho do presidente, apelidado de Zeca Floriano, era mencionado pelas suas fontes como “ginasta e atleta”, em uma propaganda da

inauguração de uma exposição de feras na qual duas eram as grandes atrações: um “leão amestrado” e um brasileiro de coragem que iria lutar com o “portentoso leão, entrando na jaula”. O homem de coragem era o “Sr. José Floriano Peixoto, filho do Marechal de Ferro” citado por Benjamin mais à frente, como seu amigo pessoal.

Era um momento político tenso e havia a ameaça de um levante maior; desta forma, Benjamin tomava a iniciativa de criar um programa exclusivo para o Exército Brasileiro: “tornava-se mister divertir os soldados do governo”, pois não havia “nenhum gênero de divertimento acessível as suas bolsas magras”.

Por isso, Floriano e Caçamba teriam feito um acordo pelo qual os soldados e suas famílias não pagariam ingresso no circo, cabendo a Benjamin “a missão” do divertimento. Pelo acordo, eles teriam uma “espécie de subvenção oficial”, que em uma entrevista seria no valor de 100\$000 reais por mês e em outra de 150\$000 reais por semana, sendo que um “sargento tomava nota dos nomes” e aos salvados “o Comendador ia ao quartel e recebia a bolada”. Entretanto, não há nos jornais nenhuma menção sobre um circo armado na Praça da República ou no Campo de Santana, atendendo aos soldados envolvidos na guerra contra a Armada. (SILVA, 2007:137)

Não cabe aqui um julgamento da atitude de Benjamin, que aqui se apresenta como portavoz do empresário Caçamba que, por sua vez, aproveita-se da admiração que o Presidente nutria pelo comediante, incitando-o a convencer o Marechal de Ferro a favorecer o circo de diversas maneiras. Pela maneira que Benjamin conta, ele se orgulhava desta aproximação por poder ter revelado uma espécie de reconhecimento de seu talento. Esta cena não existia no texto original, mas, em nossa montagem, resultou em uma cena divertida em que o palhaço fazia de

tudo para entrar no quartel e falar com o marechal. Claro que todos os personagens eram representados na linguagem de farsa, os soldados usavam chapéu de jornal e não entendiam o que um palhaço fazia no quartel, mas de alguma maneira eles se comportavam também dentro de uma palhaçaria digna de *Os três patetas*.¹⁸

Além das apresentações na UNIRIO participamos de diversos festivais no interior do Estado do Rio e de Minas Gerais. Ao final da temporada um grupo interessante de jovens atores seguiram seus próprios caminhos, assumindo suas principais características. Acredito que o gérmen de um outro teatro, baseado em tradições não eurocêntricas, de alguma forma permaneceu e frutificou nestes atores/pesquisadores após a conclusão deste trabalho que durou aproximadamente dois anos, sendo uma primeira montagem em formato grande, e depois uma versão menor, como veremos a seguir.

El Payaso Negro: la historia de Benjamin de Oliveira

Fui convidado a levar um espetáculo no FESTICARIBE, em Santa Marta, Colombia. Não pensei duas vezes para refazer o espetáculo sobre Benjamin de Oliveira. Foi uma segunda adaptação feita para dois atores, em que passaram a atuar apenas Marcos Serra e Cátia Costa revezando-se no papel de Benjamin, no espetáculo

18 The Three Stooges (no Brasil, Os Três Patetas; em Portugal, Os Três Estarolas) foi um grupo cômico norte-americano do século XX, em atividade desde 1922 até 1970, mais conhecido por seus numerosos curta-metragens. Sua comicidade era marcada pela extrema comédia pastelão e farsa física. A primeira formação do grupo consistia em Moe Howard, Larry Fine e Shemp Howard, que apareceram junto com Ted Healy no longa-metragem *Soup to Nuts* (1930), da Fox Film Corporation. Shemp retirou-se do grupo em 1932 para seguir carreira solo, e foi substituído por seu irmão mais novo Curly Howard. Esta formação do grupo apareceu com Healy em vários filmes da Metro-Goldwyn-Mayer, de 1933 a 1934. http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Three_Stooges



Figura 5: Marcos Serra e Cátia Costa em *Payaso Negro: la historia de Benjamin de Oliveira*. Foto Zeca Ligiero, 2009, Festicaribe, Santa Marta, Colômbia.

que recebeu também um novo título: *O palhaço negro: a história de Benjamin de Oliveira*. A transformação de um espetáculo concebido com 10 atores em outro para um casal de atores representou um grande desafio e a necessidade de um refinamento de nossa linguagem narrativa. O trabalho de corpo passou a ser mais detalhado e preciso. O espetáculo ganhou em intensidade, permitindo a cada um dos atores uma superação de suas limitações técnicas visando a sua profissionalização uma vez que ambos estavam concluindo a graduação na Escola de Teatro. Pela primeira vez, criei um figurino e acompanhei a sua confecção passo a passo. Cada ator tinha um figurino base e mudava de personagem à medida que trocava o chapéu. Estabelecemos um jogo assim, e Benjamin era o único que não tinha chapéu.

Começamos a brincar com o espanhol, e passamos direto por Bogotá, chegamos dois ou três dias antes de nos apresentarmos em Santa

Marta, no Caribe. Claro, era um grande desafio para os dois atores e mesmo para mim, que os coloquei no fogo. Denise, nossa coreógrafa, foi conosco e sempre mantinha os atores firmes no trabalho corporal. Conseguimos uma sala para ensaiar em uma escola. Percebi que alguns alunos que terminavam suas aulas ficavam na porta entreaberta, espreitando os atores que não percebiam a presença de uns seis adolescentes. Para surpresa deles e dos atores, num ensaio eu os convidei a entrar. Os atores continuaram o trabalho, mas começaram a tentar a “espanholar” o diálogo. E os estudantes começaram a se divertir com a história e os dois palhaços. Nossa linguagem era demasiadamente corporal e, portanto, universal. Os atores finalmente relaxaram e tivemos um ótimo ensaio. Ao final conversamos com aqueles jovens, e percebemos que o nosso espetáculo seria bem recebido.

Sucesso estrondoso. Fizemos duas sessões em Santa Marta. O público e a crítica, todos

festejavam nosso grupo. Três dias depois apresentamos na Universidad Nacional dentro de um grande evento, num enorme palco para 700 pessoas. E por último apresentamos em uma pequena comunidade, num lindo teatrinho em Mosqueira. Sucesso inesperado. No ano seguinte fomos convidados para outro festival na Colômbia, em Boyacá e ainda em Tuña, Paypa e Sogamosa, fizemos mais sucesso que no Brasil. Ao final, todo o espetáculo era falado em espanhol. Um público de aproximadamente 2500 espectadores colombianos riu e chorou com o espetáculo. O nosso final ia ficando cada vez mais forte, e o épico trazia um certo nó na garganta.

Considerações finais

O espetáculo foi pensado e desenvolvido dentro de um momento que uma nova perspectiva nascia no país com a implementação da Lei 10.639/2003 que alterou a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional para incluir no currículo oficial das instituições oficiais de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.¹⁹ Era nossa intenção chamar a atenção para o fato de que nem a história das culturas afro-brasileiras, nem os seus desdobramentos artísticos, entram na universidade de uma forma geral. Dei continuidade a esta discussão apresentando palestras sobre o processo de trabalho em dois importantes eventos: Encontro dos Diretores de Escolas de Teatro na Colômbia em 2007, e Congresso Internacional na Coreia em 2009, em que pudemos de alguma forma discutir porque as escolas de teatro não permitem a entrada das culturas afro-brasileira e ameríndia em seus currículos, mesmo quando

19 Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm

admitem que estas são constituintes da identidade nacional.

Durante o desenvolvimento desta investigação e criação, o trabalho de dois atores criadores do Grupo Teatro do Anônimo,²⁰ João Carlos Artigos²¹ e Márcio Libar,²² nos chamaram a atenção, porque os dois trabalham com a estética do *clown*, são negros, e montaram um espetáculo solo no qual, cada um a seu modo, fazia homenagem ao palhaço negro Benjamin de Oliveira.

A importância de Benjamin dentro da história do circo e do circo-teatro ainda é pouco conhecida no Brasil. Encontramos muitos materiais com os quais não tivemos a chance de trabalhar. Nem sequer pudemos ter acesso a muitas facetas de sua criação, tão profíqua foi a sua produção. De tudo o que produziu, dezenove peças ele assinou como autor, adaptador ou parodista, tanto dos textos quanto das músicas. Sua obra abarca diversos gêneros: farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, operetas, burletas (farsas musicadas, de origem italiana) e até um melodrama policial.

20 Grupo de Teatro de Anônimo. Fundado em 1986, o Teatro de Anônimo estrutura sua prática através da montagem e apresentação de espetáculos, qualificação profissional de outros atores sociais, além do aperfeiçoamento de técnicas e modelos autênticos de gestão e administração coletiva, baseada na solidariedade, criatividade e cooperação. <http://www.teatrodeanonimo.com.br/p/o-grupo.html>

21 João Artigos O homem bomba em 2006. Homem Bomba tem texto escrito por João Carlos Artigos e Shirley Britto em conjunto com o bufão italiano Leo Bassi, um dos mais ácidos cômicos da Europa na atualidade, que também assina o roteiro. Disponível em <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/homembomba>> Consultado em 14/08/2015.

22 Márcio Libar Participou do Teatro de Anônimo, é coordenador do projeto Mundo ao Contrário e colaborador no Anjos do Picadeiro. Suas ações se estendem para o campo pedagógico através de suas oficinas e para o campo da arte através da produção de conhecimento e produtos culturais.

Referências

AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro editor, 1963.

DOMINGUES, Petrônio José “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930”, *Estud. afro-asiát.* vol.24 no.3 Rio de Janeiro 2002.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era- Record, 1993.

PORTO, Sérgio. “Benjamim de Oliveira – o palhaço” em *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, seção “Um Episódio por Semana”, 19 de junho de 1954.

READERS, G. *O inimigo cordial: o conde Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, Departamento de História Social da Unicamp, em fevereiro de 2003.

____. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana Ltda., 2007.

SILVA, Daniel Marques. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO, 2004

____. “Subvertendo hierarquias e retracando fronteiras: gênero dramático e escrita teatral no circo - teatro de Benjamim de Oliveira” Universidade Federal da Bahia – UFBA. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/>

historia/Daniel%20Marques%20da%20S%20%20Subvertendo%20hierarquias%20e%20retracando%20fronteiras%20genero%20dramatico%20e%20escrita%20teatral%20no%20circoteatro%20de%20Benjamim%20de%20Oliveira.pdf

José Luiz Ligiéro Coelho

Professor, autor, artista, pesquisador. diretor teatral. Mestrado e Doutorado no Departamento de Performance Studies, New York University. Pós Doc na Yale University (2001-2002) e na Paris VIII (2013). Atua no PGGAC UNIRIO e no PPGAC-UFAC. Especializado no campo dos Estudos da Performance, Teatro experimental e Performance Afro e Performance Ameríndia. Administrador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndia - NEPA na UNIRIO. Decano do Centro de Letras e Artes.

UMA ESCUTA DAS MIGRAÇÕES, MÚSICOS HAITIANOS E PERFORMANCES EM DESLOCAMENTO

LISTENING BASED ON MIGRATION, HAITIAN MUSICIANS AND PERFORMANCES WITH DISPLACEMENT

Daniel Stringini

PPGM-UNIRIO

Resumo: Em diálogo com o trabalho de músicos e coletivos haitianos no Sul do Brasil, proponho uma escuta da cidade a partir da escuta destes fluxos migratórios. Acompanhando a trajetória e deslocamento de músicos e de suas músicas ao longo da cidade, reflito sobre os encontros e tensões entre “mundos sonoros migrantes” e “mundos sonoros locais”. Sugiro que frentes musicais negras e migrantes em uma cidade majoritariamente branca têm produzido novas situações, apontado questionamentos e rearranjado territórios urbanos.

Palavras-chave: músicos haitianos, migração haitiana, etnomusicologia, escuta.

Abstract: *In dialogue with Haitian musicians and ensembles in southern Brazil, I propose to listen to the city based on listening to these migrant flows. Following the paths and displacement of musicians and their music throughout the city, I reflect on the encounter and tensions between “migrating sound worlds” and “local sound worlds”. I suggest that black musical fronts in a mostly white city have produced new situations, pointed out questions and rearranged urban territories.*

Keywords: *Haitian musicians, Haitian migration, ethnomusicology, listening.*

A temática música e migração já a algum tempo vem ocupando pesquisadores e pesquisadoras no campo da etnomusicologia. Trabalhos como os de Adelaida Reyes (1999) e Kay Shelemay (1998), respectivamente entre vietnamitas e entre comunidades judaicas nos Estados Unidos, o de John Baily (2005) com músicos afegãos exilados, ou o de Susana Sardo (2010) com a diáspora goesa são algumas referências nos estudos com migração no campo da etnomusicologia¹ (LÜHNING, TUGNY, 2016).

Os trabalhos de Ursula Hemetek são também exemplos que entrecruzam música e migração. Ao abordar as práticas de múltiplos grupos minoritários migrantes na cidade de Viena (HEMETEK, 2010), ela diz que, entre outras questões, as produções sonoras destes grupos desafiarão, naquele contexto de deslocamento, as noções de “raízes”. Ela diz isto se referindo a produção de estereótipos e estigmas atribuídos a um imaginário em torno de sociedades migrantes, refugiadas e diaspóricas. Ela aponta o quanto os músicos desenvolvem um repertório musical que desestabiliza determinado “horizonte de possibilidades” imposto a esses grupos sociais. Como ponto de partida, aqui, tomo o trabalho desta autora e o conecto com a etnografia entre músicos e comunidades haitianas no Sul do Brasil em que estou envolvido. Faço isto no sentido de, mais especificamente, pensar naquilo que estaria sendo desafiado através e a partir de práticas musicais migrantes haitianas na cidade de Chapecó, Santa Catarina. Quais questões estariam, então, sendo colocadas em jogo pelas produções sonoras de músicos e grupos haitianos em uma cidade média, “agroindustrial”, “universitária”, “migrante” e “indígena”?²

1 Etnomusicologia é um campo interdisciplinar que se propõe a pensar a música e o som como algo inseparável de dimensões étnico-raciais, sociais, econômicas, políticas e outras.

2 Estes termos são alguns dos que tem marcado a cidade,

Perseguindo o que coloca Hemetek, sugiro pensarmos em que medida, por meio de movimentações musicais, cenas artísticas e territorializações sonoras, imaginários e estigmas seriam desafiados nestes fluxos migratórios, e o quanto nos apontariam aspectos que excedem o próprio sonoro. Ao trazer, aqui, as performances de músicos haitianos, pretendo colocar em discussão aquilo que é mobilizado por elas e os discursos que as envolvem. Tenho sugerido que as práticas sonoro musicais migrantes têm criado novas situações e reterritorializado esta cidade do Sul.

Seguindo as pistas abertas por estas performances, proponho aqui uma escuta que se dê a partir da perspectiva da migração haitiana. Uma escuta da cidade que se dê a partir das sonoridades de músicos e comunidades haitianas. Minha intenção é delinear produções sonoras que são atravessadas por encontros e tensionamentos, xenofobias e racismos, e desestabilizar entendimentos fixos em torno de noções como música, som e “diálogo/integração musical”.³ Por práticas musicais tenho considerado as performances musicais, suas gravações, assim como os espaços onde elas tem sido performatizadas tais como festas, shows, home estúdios, igrejas, universidades, praças, escolas de música, parques, ruas e espaços virtuais. Sugerir uma escuta migrante significa situar uma prática musical que desloca, que conecta. Josh Kun (2019) elabora um “ouvir os *sonideros*” (DJs mexicanos migrantes na fronteira dos Estados Unidos) em

seja como reivindicações de grupos sociais, como é o caso da reivindicação por uma cidade migrante, seja pelos interesses de elites econômicas em torno dos rótulos de “cidade de emprego” e de “cidade agroindustrial”.

3 Ao desconsiderarem as possibilidades da música enquanto também produtora de violências (ARAÚJO 2006, CUSICK, 2006), tais entendimentos têm contribuído para a manutenção de exclusões e epistemicídios no campo da música (EWELL, 2020; QUEIROZ, 2017, 2020).

termos de uma escuta da mobilidade cultural.⁴

A noção de escuta tem figurado no campo da etnomusicologia e, nas últimas décadas, nos *Sound Studies*, campo que tem colocado como central a experiência sonora/auditiva nos estudos sociais. A recente publicação *Remapping Sound Studies* (2019), no entanto, tem problematizado a ausência de perspectivas produzidas no “Sul Global” e apontado que estes estudos têm ocorrido, sobretudo, em grandes centros urbanos. Diante disso, pensar questões em torno de som e escuta em uma cidade média como Chapecó, e a partir de uma migração Sul-Sul, nos coloca outros questionamentos.

Tocar, ouvir e conviver com músicos do Haiti tem me feito ficar atento a como os espaços da cidade têm se alterado diante de fluxo globais que estão ligados, por sua vez, aos modos como o capitalismo contemporâneo se reapresenta (SASSEN, 2016). As músicas que têm ocupados os espaços e que escapam das casas, dos carros, das igrejas, das festas, dos locais de ensaios têm demarcado territórios sônicos e reconfigurado a paisagem sonora da cidade (INGOLD, 2008; LA BARRE, 2012). As festas organizadas pelas comunidades haitianas, com seu volume sonoro, por exemplo, amplificam e reafirmam presenças ao longo destes territórios.

Para este artigo, irei focalizar a produção de dois artistas/coletivos haitianos buscando situar como ambas as experiências evidenciam questões étnico-raciais neste fluxo migratório, como apontam novas articulações entre sujeitos, comunidades, sonoridades e territórios, e como lançam questões fundamentais para pensarmos a própria cidade e a sociedade hospedeira. No primeiro momento apresentarei aspectos em torno de uma composição do mú-

⁴ Nesta direção, também Tom Western (2020) propõe uma “escuta com deslocamento” para repensar a condição atual de refugiados na cidade de Atenas.

sico, produtor e DJ *Malko J.*, e posteriormente *insights* em torno de uma performance virtual do coletivo musical *Valide Konpa*. A partir da escuta destas experiências e do que elas suscitam, localizarei a dimensão sonoro-musical migrante-haitiana como produção de outras perspectivas e de outros territórios existenciais em face de um contexto hostil e discriminatório.

Sandro Mezzadra (2012), ao tratar sobre migração, capitalismo e subjetividade, e entendendo os grupos migrantes enquanto comunidades políticas, referindo-se a suas potencialidades em desafiar os limites de nossa imaginação política, cita a autora Bonnie Honig:

Fazendo uma crítica bastante convincente da homologia entre a imagem “xenofílica” do estrangeiro como alguém que tem algo a oferecer, e da imagem “xenofóbica” do estrangeiro interessado em “tomar” algo da sociedade que ele ou ela escolhe para viver, Honig inverte os termos e propõe que pensemos este “tomar” como aquilo mesmo que os imigrantes têm a nos oferecer (HONIG, 2001, p. 99). Em outras palavras, as práticas pelas quais, de acordo com a autora, a cidadania dos migrantes se expressa (mesmo nas condições de exclusão radical da cidadania juridicamente codificada) são vistas como questionadoras das bases estruturantes da própria democracia. (MEZZADRA, 2012, p.95)

Interessa, aqui, considerar o que este recente fluxo haitiano no Brasil provoca e coloca em relevo. Nosso foco aqui é em torno do sonoro, contudo, mudanças ativadas por esse regime migratório podem ser observadas em várias outras esferas.⁵ Meus interlocutores (universitá-

⁵ Menciono o sistema de ingresso especial para alunos haitianos (Pro-Haiti) iniciado em 2014 pela Universidade Federal da Fronteira Sul, com campus na cidade de Chapecó, que tem sido entendido como resultado de diálogos entre comunidades haitianas e representantes políticos; e menciono também, como um todo, as políticas de migração brasileira.

rios, operários, empreendedores, músicos) cruzam múltiplos espaços urbanos e tem produzido questionamentos que colocam em relação, por exemplo, universidades, igrejas, escolas de música, indústrias, comércio, estúdios, bares, casas de shows. Escutar os territórios urbanos através de uma escuta das práticas sonoras haitianas também tem criado, assim, espaços para que outras narrativas sobre a cidade e sobre migrações emergjam. Ouvir a cidade a partir destes músicos/grupos migrantes, implica em reconsiderar também um contexto de racismo histórico e estrutural brasileiro.

Tenho encontrado pontos de contato com o que apresento aqui, em Chalcraft, Segarra e Hikiji (2017, p.309) ao abordarem a performance de artistas e músicos congolese na cidade de São Paulo: ao se referirem à performance proposta pelo artista multidisciplinar Shambuvi e pelo músico Yannick, dizem que eles “continuam a desafiar nossa compreensão da cidade e de sua experiência imigrante”.

No atual contexto pandêmico, outras formas de ocupação, agora também virtuais, da cidade tem ganhado espaço. Vídeos, vídeo clipes, plataformas streamings, gravações caseiras, criação de home estúdios, debates virtuais e transmissões online de shows tornam-se práticas de convivências possíveis. É envolvido nesta situação dramática que apresento estas experiências com o sonoro. Ainda que o primeiro caso que será apresentado aqui tenha ocorrido antes da pandemia, a música em questão seguiu circulando nesse momento de enclausuramento e, junto com outros vídeos e produções do artista amplificaram seu trabalho e possibilitaram outros tipos de conexões.

Sobre a cidade e deslocamentos

Chapecó, com cerca de 220 mil habitantes, é uma cidade central da região oeste do Esta-

do de Santa Catarina. Sua centralidade se dá principalmente pela presença do expressivo polo agroindustrial que na última década tem impulsionado a ida de inúmeras populações migrantes como a de senegaleses, venezuelanos, congolese e principalmente de haitianos. O antropólogo haitiano Handerson Joseph tem sido fundamental no que se refere a pensar os deslocamentos haitianos históricos e contemporâneos. Do ponto de vista etnográfico, ele “mostra o termo *diáspora* associado à mobilidade transnacional como constitutiva da trajetória de vida das pessoas e dos horizontes de possibilidades delas” (JOSEPH, 2015, p.54). Como um exemplo do uso cotidiano do termo, Joseph menciona que “as músicas haitianas produzidas no exterior são chamadas músicas de diáspora”. (ibidem., p.53)

Meu deslocamento para esta cidade se deu por motivos de trabalho: nela fui professor de música em diferentes espaços e através dessa atuação passei a conhecer músicos do Haiti, a receber convites para integrar grupos, participar de shows, gravações e acessar uma rede migrante na cidade. Menciono isto porque é partir destas entradas como músico, neste campo, que posteriormente passei a situar essas experiências em termos de uma tese de etnomusicologia, atualmente em andamento. Minha experiência nesta cidade sempre foi atravessada por estranhamentos e estar ali também me colocava em uma condição de migrante, embora isto tenha sempre implicações muito distintas das de meus interlocutores.

Um rap haitiano sobre a cidade

Malko J. é um jovem rapper e DJ natural da cidade haitiana Porto Príncipe e vive em Santa Catarina há quase dez anos. Logo que cheguei em Chapecó ouvi falar de seu trabalho. Neste momento ele recentemente havia lançado o

vídeo clipe de sua música “Meu Desabafo”,⁶ que contém cenas gravadas dentro do estádio de futebol local. A música e o vídeo repercutiam e circulavam pela cidade. Neste momento, Chapecó ainda estava impactada pelo trágico acidente de avião sofrido pela equipe do clube de futebol Chapecoense em direção à Colômbia, ao final de 2016. Malko J. inicia essa música mencionando a expressão “força Chape, força Chape” que a partir do acidente passou a denotar, além de apoio ao clube de futebol, apoio à cidade e seus habitantes.

Posteriormente a este primeiro contato com o trabalho do músico, conheci outra composição sua, a qual me deterei aqui, e que foi criada em parceria com um coletivo de rappers da cidade. Intitulada “Terra de Coronéis”,⁷ a música refaz o histórico da cidade, reconta um famoso assassinato na principal praça na metade do século XX, ironiza o slogan de cidade agroindustrial e de cidade do trabalho, e aponta sua face xenófoba e racista.

A primeira parte da letra é cantada pelo grupo Sociedade Rap de Rua, grupo que também assina a composição, e a segunda parte por Malko J.:

O Brasil é meu lugar mesmo com tudo bagunçado
Aqui já não é mais só futebol, carnaval
Multi territorial, cultural, racial, multinacional,
o animal irracional

Governo sangue suga até corrupção astral
E quem se salva nessa guerra na luta pelo poder
E quem só quer poder trabalhar sem sofrer
E quem veio pra cá atrás de uma vida melhor
Esente a dor desse maldito algoz
Chegar numa entrevista e a humilhação de ser barrado
porque quando te ligaram tu não disse que era afro

6 Link do videoclipe “Meu Desabafo” disponível na plataforma youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Cnv-lr-MHxt8>

7 Link da música “Terra de Coronéis” disponível na plataforma youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=75nm2AiOOCw>

É lamentável, o câncer não curou do passado
Olha o estrago que as mente do passado ainda causam

E trazem a lembrança da barbárie
Os irmãos queimados vivos por um bando de covardes que levam os nomes de praças e ruas

Difamando o povo e reprimindo a luta
Sentimento verdadeiro é o amor pelo dinheiro
O ódio e a ganância são os pilares do templo
Com milhões de fiéis adorando o demônio e beijando seus pés

SP, SC a história é a mesma
Safado de barriga cheia roubando merenda
Capital de agroindústria, turismo de negócio,
colono escravo no “migué” que era sócio
E patrocinam o time, financiam campanha,
trabalhador explorado já não tem esperança
Inventam a crise mas tudo milionário, pro povo se humilhar, aceitar qualquer salário
Artimanhas que vão da prefeitura ao senado,
montando o verdadeiro crime organizado
Morador despejado, índios executados, sem terra ocupa onde impera o descaso

Estudante espancado, professor humilhado pelo direito da escola e condição de trabalho
De que adianto o poder se o espírito é fraco?
De que adianta a luz e os olhos fechados?
Se o povo não lutar vai viver sufocado, na terra dos coronéis que comandam o estado

É um rapaz caribenho, latino americano
Eu sei que os povos sofrem e eram escravizados
Os negros indignados, indígenas, caboclos,
muitos foram matados, calados
haha vâmo seguindo, haitiano ainda é assassinado, discriminado

Não somos coitados porque somos *Toussaint, Dessalines, Pétion*

Somos humilhados porque aqui não tem ninguém que nos represente
Imigração no Brasil a cada dia fere nosso orgulho

Dão vinagre por água ao negro, e empresário
paga metade de um salário mínimo

Um sorriso falso é o pagamento do trabalho
Achar serviço é fácil, mas na hora da entrevista
por causa da cor da nossa pele eles matam
nosso currículo

Caraca, século 21 ainda tem o preconceito,
até na procura do trampo tem um conceito
A cidade é um campo, quem fica em pé tá no
comando

Sou preto, sim! Abordagem fora da lei eu não
aceito e nem me calo

E prefiro voltar do que trabalhar pela força na
escravidão moderna por mão de obra

I'm to be haitian, valeu!

Malko J. e o coletivo Sociedade Rap de Rua (SSR) de Chapecó apontam, tanto diretamente na música quanto nos seus discursos em torno dela, uma cidade migrante e, nela, a experiência recente de sujeitos e comunidades migrantes e refugiadas. Apontam uma cidade com um histórico de migrações que remontam aquelas ocorridas no final do século XIX por italianos, alemães e poloneses. Apontam uma cidade industrial que oferece empregos precarizados. Apontam o preconceito da cidade. Mencionam um assassinato em praça pública pelos “coronéis daquela terra”, referência que aparece no título da canção. Seguindo a noção *nexo* como colocada pelo musicólogo ganês Kwabena Nketia, podemos dizer que esta canção está operando como um *nexo* entre subjetividades coletivas e individuais, e entre experiências do passado e do presente. Como proposto por Nketia, *nexo* indica “um meio de conexão ou simultaneidade entre domínios – que de outra forma seriam distintos institucionalmente (e analiticamente) – trazidos juntos para dentro da estrutura do

evento musical”⁸ (CHERNOFF, 1989, p.2).

Malko, diferente de outros músicos haitianos que vivem em Chapecó e naquela região oeste do estado, tem uma circulação mais ampla no circuito de música local, especialmente na cena rapper, participando da organização de batalhas de MC’s e de festas como DJ em boates centrais. Sobre o rap *Terra de Coronéis*, Malko me diz que com essa música passou a sofrer abordagens policiais mais violentas, considerando o teor de provocação que a música contém. Isso me remete a um episódio ocorrido alguns anos antes do lançamento dessa música, em torno de um livro que aborda esse histórico violento da cidade (HASS, 2013). Ataques endereçados à autora por escrever a respeito de um linchamento em praça pública nos anos 1950,⁹ episódio que também aparece no rap aqui em questão, foram justificados pelo fato do livro evidenciar uma elite local que conecta um passado e presente na região. Creio que a existência de um rap que recoloca estas questões, enunciado por um artista haitiano, complexifique a trama étnico-racial, política e econômica que compõe a cidade.

Procuro conectar estas experiências em torno do sonoro com o que apresentam Ana Hofman e Srdan Atanasovsky (2017) sobre contextos de conflito e sobre grupos minoritários. Ao falarem de memórias sônicas enquanto intervenções nos territórios pós-Iugoslávia, especificamente Eslovenos e Sérvios, se referem a ações sonoras como modos de participação política no enfrentamento às políticas urbanas de silenciamento.

⁸ Esta tradução, não publicada, foi feita em 2011 pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) ligado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Foi traduzida coletivamente por Paulo Muller, Ivan Paolo, Marília Stein, Luciana Prass, Paulo Murilo, Mario Maia, Leonardo Cardoso e Maria Elizabeth Lucas.

⁹ Este episódio também é contado no documentário “A primeira pedra” (2018) do diretor Vladimir Seixas e produzido pelo canal Futura.

Mencionando o caso de um coral na capital Liubliana que se propõe a ocupar a cidade e que se baseia em repertórios atribuídos à determinados códigos militantes, dizem que este coral busca “reintroduzir histórias marginalizadas/ ‘escondidas’ da cidade (de mulheres, migrantes, refugiados etc.) no seu mapa e revelar paisagens urbanas ‘inapropriadas’” (HOFMAN, ATANASOVSKY, 2017, p.95).

No caso em torno da música de Malko J. e do coletivo SSR, ao mesmo tempo em que apresentam e reafirmam as questões que se referem às migrações do século XXI, sobre ser negro migrante naquela cidade, trazem à tona um panorama profundo desta cidade. Mais do que recolocar estes episódios históricos em cena – recolocar o “inapropriado” -- as articulações em torno dessa música atualizam questões ligadas ao racismo brasileiro e à experiência haitiana e migrante negra no Sul do Brasil no século XXI. A canção explícita essa experiência migrante e diante disto estabelece pontos de contato e pontos de tensionamentos. Por pontos de contato me refiro a rede criada por Malko entre rappers e outros artistas no Brasil, e por pontos de tensionamentos me refiro aos efeitos violentos amplificados pela performance dessa música.

Show virtual, reverberação e silenciamento

A *Valide Konpa* é um coletivo de músicos haitianos dedicado ao gênero musical *Konpa Direk*, expressivo da cultura haitiana. O grupo foi iniciado em 2019 e conheci Olson, da cidade haitiana *Petit Gôave* e um dos fundadores do grupo, a partir de seu telefonema me convidando para participar do coletivo como tecladista. Meu contato havia chegado até ele através do rapper *Pitit Guerline Nan* (PGN), também um jovem produtor musical haitiano com quem tenho trabalhado. O grupo *Valide Konpa* é uma frente musical na cidade e região e tem um diálogo di-

reto e engajado com as comunidades haitianas e com suas articulações, eventos e festas. As festas haitianas, para além das redes entre músicos, são mobilizadoras das comunidades como um todo. É frequente que as festas tenham uma ampla programação com rappers, DJs, grupos de dança, e ainda pessoas envolvidas em torno da culinária e bebidas típicas, com apoio de empreendedores haitianos que tem estabelecimentos em Chapecó, e com apoiadores do Haiti. Olson, ao falar da sua chegada na cidade, sobre a criação da banda, sua busca por músicos e sua iniciativa nas produções de festas, aponta esses eventos como significativos para o acesso a lazer, a despeito de suas jornadas exaustivas e precarizadas de trabalho, e do direito à cidade.

[...] Eu tenho uma relação muito boa com as pessoas [pessoas do Haiti em Chapecó] porque muitas delas gostam da minha banda, porque esse é o ritmo deles, de haitianos... e que eles não têm aqui, só a banda haitiana que vai trazer diversão...só a banda. Antes, aqui, não se divertia nada. Depois do trabalho era voltar para casa, dormir, amanhã trabalhar, chegar, dormir, amanhã trabalhar. Só que agora que tem essa banda, a cada dia que fazemos uma festa as pessoas gostam, vão se divertir, vão dançar, vão comer, vão conversar. (OLSON, entrevista online realizada em set. de 2020)

Um dos efeitos do ativismo da banda entre as comunidades migrantes, tal como Olson coloca, tem sido a entrada de grupos haitianos de música e de dança em eventos oficiais organizados por setores culturais da cidade, e isto também tem imposto novas situações. Do ponto de vista de uma práxis sonora¹⁰ (ARAUJO, 2013), tomo os

10 “[...] por meio da categoria práxis sonora enfatizo a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreende-

discursos estigmatizantes e as práticas hegemônicas (a música incluída) como um dos discursos colocados em jogo neste cenário urbano. Discursos oficiais, como são aqueles enunciados pelos setores culturais e artísticos institucionais, e que, por vezes, fazem determinada leitura exotizante dos movimentos migrantes, são lidos aqui neste registro.

Ao longo do ano de 2020, sob todos os efeitos da pandemia que impactaram as atividades culturais, shows, ensaios, gravações etc., participei junto com uma banda *Valide Konpa* da inscrição em um edital local que estava apoiando financeiramente artistas nas produções de shows transmitidos virtualmente. Eles foram aprovados neste edital e auxiliiei na organização deste show. A pandemia impunha, então, outros modos de “estar em campo”, e do ponto de vista da pesquisa etnomusicológica foi interessante estar ali naquele evento virtual, interagir e rever interlocutores e amigos, ouvir o setlist da banda e acompanhar os comentários do público. Este show virtual teve cerca de 20 mil visualizações com público interagindo de países como Argentina, Chile, Peru, EUA, República Dominicana, Canadá, França e Bélgica, além de Haiti e Brasil.

O setlist desta noite, assim como tem sido nos outros shows, apresentou um repertório baseado em grupos musicais de *konpa* reconhecidos internacionalmente e radicados em países que compõem a diáspora haitiana. Aquele performance em Chapecó recolocava, assim, agora por meio da música, a cidade em uma rede transnacional. Isto também nos recolocava questões em torno da noção de fronteira,

dores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje. (ARAÚJO, 2013, p.9)

agora também virtuais, e como seus limites são mediados em um contexto migratório (MEZZADRA, NEILSEN, 2013). Além do público haitiano presente virtualmente neste show (a partir dos países mencionados anteriormente) há uma recorrente coparticipação na organização desses shows e festas que atravessam esses espaços transnacionais. Cartazes de divulgação, o desenho de figurino para os shows, as gravações de beats e outras produções são com frequência resultado de colaborações com parceiros e amigos que estão no Haiti. Quero situar, com isto, o quanto a dimensão online atravessa as vidas diárias e musicais de meus interlocutores.

Ao término da transmissão online, as pessoas que estavam no local, músicos e equipe técnica de transmissão, sofreram uma abordagem policial sob falsa alegação de festa clandestina em meio a pandemia. Mesmo sendo apoiado por uma instituição pública local (Secretaria de Cultura) o evento, ainda assim, foi alvo de violência policial. Um jornal sensacionalista local, que no dia seguinte noticiou o ocorrido na mesma linha do discurso policial, foi alvo de comentários xenófobos em sua publicação. Esse episódio da *Live* pode ser situado em uma relação de continuidade com outros que ocorreram anteriormente em torno de shows, ensaios e festas da comunidade, em que questões acionadas pelo sonoro apresentam posições racistas e xenófobas. Apresento este episódio na medida em que ele sugere o som como presença migrante-negra-haitiana no bairro, em uma cidade majoritariamente branca, ao mesmo tempo em que sugere o som como violência. O som que reverbera naquele território enquanto afirmação migrante, que articula e conecta uma rede, é também o som que provoca reações de moradores, vizinhança, polícia, que produz rupturas e dispersões. A etnomusicóloga Ana Maria Ochoa, a respeito de uma acustemologia da violência,¹¹ diz que:

11 O termo acustemologia é de Steven Feld e foi criado

Si la irrupción de la fuerza de las violencias en eventos concretos interrumpe nuestra vida cotidiana, y nos ubica en el límite entre lo humano y lo inhumano (Uribe Alarcón 2004), su memoria y elaboración las involucra en las tramas temporales del miedo y la esperanza, la memoria y el olvido, el silencio asumido y el silenciamiento obligado, la no escucha y lo audible. (OCHOA, 2006, n.p).

Ao reivindicar uma acustemologia da violência, Ochoa assinala que as sociedades recorrentemente compreendem os processos violentos como algo exterior ao social. A noção de ruído é, assim, usada como metáfora musical para aquilo que não funciona na sociedade. Segundo Ochoa, o “reconhecimento de que as violências surgem ‘de dentro da esfera social’, portanto, também implica o desmantelamento desta metáfora sócio musical e da ontologia musical em que se baseia, o ruído como externo à música e ao acusticamente agradável” (ibidem., n.p). E isto implica, de acordo com ela, em reconhecer que são políticos os limites entre o que se considera som e música e a respeito do entendimento da música apenas como prazer e sociabilidade. Compreender práticas musicais como ruídos, que poderiam ou deveriam ser eliminadas, são processos que partem, assim, do próprio sonoro.

Ana Maria Ochoa diz que o reconhecimento disto nos permite “traçar a maneira como se articulam os conhecimentos sobre a esfera pública e sobre o musical em longas tramas históricas de exclusão que podem ser acionadas, consciente ou inconscientemente, em momentos de violência”. As festas haitianas que mobilizam as comunidades haitianas e migrantes na cidade, produzem potências sonoras que sus-

para “sugerir uma união entre acústica e epistemologia e investigar a primazia do som como uma modalidade de conhecimento e de estar no mundo” (OCHOA, 2006, n.p).

citam reações repressivas. O episódio mencionado anteriormente em torno da transmissão virtual refere-se mais diretamente à reação do Estado, por meio da polícia local. No entanto, ao longo destes últimos anos acompanhando os trajetos desses músicos pude observar modos violentos e estigmatizantes lançados a partir de outras posições como por pessoas ligadas a casas de show e bares, por técnicos de som e músicos locais e por determinado setor progressista/alternativo. Ainda, as festas haitianas, ao contratarem pessoas locais para serviços de segurança, equipes de som, iluminação e transporte, criam situações novas na cidade. Torna-se, por exemplo, recorrente que em uma festa em que participam trezentas pessoas negras, as pessoas encarregadas de prestarem os serviços são brancas. Creio que estes exemplos complexifiquem ainda mais as noções fixas a respeito das relações entre uma cidade majoritariamente branca versus comunidades migrantes negras. Creio que questões como estas coloquem camadas nos modos como as comunidades haitianas se articulam, como reorganizam seus discursos diante de situações adversas, e como produzem outras cidades.

Conclusões

A partir do trabalho de dois músicos/grupos haitianos, propus uma possibilidade de escuta da cidade de Chapecó. Em torno das experiências e questões suscitadas por *Malko J.* e pela banda *Valide Konpa*, sugeri uma escuta da cidade sob a perspectiva dos fluxos e deslocamentos migrantes haitianos.

Tenho articulado o termo sonoro junto ao musical a fim de pensarmos, para além da noção estabelecida de música,¹² um campo de

12 “Por música, então, os etnomusicólogos se referem ao complexo total de interação social e padronização cultural relacionados à institucionalização do som estruturado.

forças vibracionais (GOODMAN, 2010) que nos permita considerar noções como ruído, silêncio, silenciamento, paisagem sonora, assim como os limites, demarcações e interdições que têm sido acionadas em torno do som e de performances musicais. Acompanhar os trajetos de músicos e de suas músicas ao longo da cidade, nos tem feito pensar esse sonoro em termos de encontros entre “mundos musicais locais” e “mundos musicais migrantes”, sendo estes encontros efetivados não sem tensões e violências. A “poética da relação” do martinicano Édouard Glissant (1990) nos fala sobre as possibilidades de considerarmos a dimensão conflitiva em torno da ideia de relação. Creio que com Glissant podemos reconsiderar, também, uma noção recorrente nos estudos sobre migração que é a de “integração social”, e colocar em xeque outra que é a de “diálogo musical”. Nos recortes etnográficos trazidos aqui, nesse cenário sonoro-musical, isto se apresenta como algo mais complexo e contraditório.

Por fim, música, neste contexto migratório aqui apresentado, se refere também a modos de presença na cidade, a modos de participação no debate público, de participação política, à produção de espaços transnacionais¹³ e à criação de conexões (sejam elas com a so-

Para evitar pressuposições sobre o significado musical, os etnomusicólogos têm tentado abordar a música como um complexo cultural de forma similar ao modo como os antropólogos têm abordado o estudo da religião, isto é, sem referência a uma noção filosófica ou universalista de um impulso religioso ou de uma realidade metafísica; em um contexto musical, tal abordagem evita que se dê à música o status de um a priori” (CHERNOFF, 1989, p.2). Sobre esta tradução vide nota de rodapé 7.

13 “Enquanto a teoria dos ‘sistemas migratórios’ chama atenção para a densidade histórica dos movimentos das populações, antropólogos se debruçam em suas análises sobre os novos espaços sociais transnacionais que estão sendo formados a partir dos comportamentos e práticas sociais através dos quais a autonomia das migrações se expressa em sua materialidade” (MEZZADRA, 2012, p.83)

cidade local, sejam com o Haiti, sejam com os múltiplos territórios da diáspora haitiana pelo mundo). Sandro Mezzadra (2012, p.73), ao propor uma perspectiva de análise das “políticas de mobilidade” que enfatize “a dimensão subjetiva no interior das lutas e enfrentamentos que constituem materialmente o terreno dessas políticas”, aponta as redes afetivas como algo fundamental na composição dos fluxos migratórios. Diante disto, e em diálogo com o papel desempenhado pelas redes afetivas, busquei situar aqui o papel que as redes sonoras (com seus nexos, territorializações, amplificações, presenças, afirmações e tensionamentos) têm desempenhado na composição desta migração haitiana nesta cidade do Sul do Brasil.

Referências

ARAUJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante** 1 (1). 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acessado em: 20 de mar. de 2021.

ARAUJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. **Transcultural Music Review** 10, 2006. Disponível em: www.sibetrans.com/trans/trans10araujo.htm. Acessado em: 20 de mar. de 2021.

BAILY, John. So Near, So Far: Kabul’s Music in Exile. **Ethnomusicology Forum**, vol.14, nº 2, 2005, pp.213-33.

CHALCRAFT, Jasper; SEGARRA, Josep Juan; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Bagagem Desfeita: A Experiência Da imigração Por Artistas Congolezes. **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia** 2 (1). São Paulo, Brasil, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129448>. Acessado em: 20 de mar. de 2021.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Em: *DjeDje*, Jacqueline (ed.)

African musicology: current trends. Los Angeles, Univ. of California Press, v.1, 1989, p. 59-92.

CUSICK, Suzanne G. 2006. Music as torture/ Music as weapon. **Transcultural Music Review** 10. Disponível em: www.sibetrans.com/trans/trans10/cusik.htm Acessado em: 10 de mar. de 2021.

DIEME, Kassoum. O Haiti e suas migrações. BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Handerson (org.). Dinâmicas migratórias haitianas no Brasil: desafios e contribuições. **Temáticas**: Revista dos pós-graduandos em Ciências Sociais. IFCH/UNICAMP, n.49/50, 2017, pp.17-48.

EWELL, Philip. Music Theory and the White Racial Frame. **Music Theory Online**, vol. 26, n.2, s/n, set. 2020. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mt0.20.26.2/mt0.20.26.2.ewell.html?fbclid=IwAR1dSc4pSk6bBaW79vRFPJbLFMF1tXsr79t4iSorWnm_OU3lpJ9EnWGcd20. Acessado em: 25 de mar. de 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. University of Michigan Press, 1990.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare**: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge: The MIT Press, 2010.

HASS, Monica. **O linchamento que muitos querem esquecer**: Chapecó, 1950-1956. Argos Editora, Chapecó, SC. 2013.

HEMETEK, Ursula. **Mundos musicais inespereados de Viena**: imigração e música. Em: CÔRTE REAL, Maria de São José (org.), *Revista Migrações – Número Temático Música e Migração*, n.7, Lisboa: ACIDI, out.2010, pp.119-146.

HOFMAN, Ana; SRDAN, Atanasovski. Sonic memory interventions against politics of urban silencing. **МУЗИКОЛОГИЈА / Musicology**. v.22, 2017.

INGOLD, Tim. Against Soundscape. In: CAR-

LYLE, Angus (ed.), **Autumn Leaves**: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, 2008, p.10-13.

JOSEPH, Handerson. Diáspora. Sentidos sociais e mobilidades haitianas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 51-78, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000100003> Acessado em: 10 de abr. De 2021.

___ Diáspora. NEIBURG, Federico (Org). **Conversas etnográficas haitianas**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017, pp.190-215.

KUN, Josh. The aesthetics of allá: listening like a sonidero. Em: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (org.). **Audible Empire**: music, global politics, critique. Duke University Press, Durham, London, 2016, p.95-116.

LA BARRE, Jorge de. A outra afinação do mundo: os territórios sonoros. **Revista Interfaces** 16 (1), 2012, 117-127.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MEZZADRA, Sandro. Multidão e migrações: a autonomia dos migrantes. **ECO-PÓS**, UFRJ, v.15, n.2, 2012. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/900. Acessado em: 10 de abr. de 2021.

MEZZADRA, Sandro; NEILSEN, Bret. **Borders as Method, or, the Multiplication of Labour**. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.

OCHOA, Ana Maria. A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. Dossier Música, silencios e silenciamientos: música, violencia y experiencia cotidiana. **Revista da Sociedad de Etnomusicología, TRANS**, v.10, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia>. Acessado em: 05

de abr. de 2021.

QUEIROZ, Luiz R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, vol. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

_____. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **Revista PROA** vol. 10, n. 1, p. 153-199, jan.-jun. 2020

SASKIA, Sassen. Três migrações emergentes: uma mudança histórica. **Sur: Revista Internacional de Direitos Humanos**, v.13, n.23, 2016, p.29-42.

SARDO, Susana. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades pós-coloniais e música. Em: CÔRTE REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações** – Número Temático Música e Migração, n.7, Lisboa: ACIDI, out.2010, pp.55-73.

STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (org). **Remapping sound studies**. Duke University Press, Durham, London, 2019.

SHELEMAY, Kay Kaufman. **Let jasmine rain down: Song and remembrance among Syrian Jews**. Chicago, IL, and London: University of Chicago Press, 1998.

WESTERN, Tom. **Listening with displacement: sound, citizenship, and disruptive representation of migration**. **Migration and Society: Advances in Research** 3, 2020, p.294-309.

Daniel Stringini

Doutorando em Musicologia/Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com pesquisa na temática Práticas Sonoras em Fluxos Migratórios Contemporâneos. Mestre em Etnomusicologia/Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), orientado pelo etnomusicólogo Dr^o Reginaldo Gil Braga, recebendo bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Licenciado em Música pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2008-2012, tendo sido Bolsista de Iniciação Científica do grupo FAPEM: Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical, sob orientação da Dr^a Claudia Ribeiro Bellochio. Integra o Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS - ETNOMUS UFRGS - Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina, coordenado pelo etnomusicólogo Dr^o Reginaldo Gil Braga. Integra o projeto de extensão Cultura Popular e Universidade: Saberes em Diálogo, do curso de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), coordenado pelo etnomusicólogo Dr^o Vincenzo Cambria.

ARTIGOS

CURADORIA E TECNOLOGIA, HISTÓRIA E ARTE: PENSANDO A MEDIAÇÃO

CURATORSHIP AND TECHNOLOGY, HISTORY AND ART: THINKING ABOUT MEDIATION

Ana Gláucia Oliveira Motta

SEDU/IPAE

Resumo: O presente artigo busca pensar a curadoria como uma “primeira mediação” em exposições culturais de arte e história e o papel do curador para além do sentido stricto sensu da palavra, ou seja, “aquele que cura”. Neste contexto, discutimos também o uso de tecnologias nessas exposições e a necessidade de pensar novas formas para uma mediação subjetiva. As informações aqui apresentadas são parte de uma pesquisa exploratória e para tanto, utilizamos a revisão bibliográfica como metodologia principal. Por fim, analisamos como estudo de caso dois exemplos expográficos: “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira”, realizado no Rio de Janeiro (RJ) em 2018 e “Imanências”, realizado em Vitória (ES), em 2017.

Palavras-chave: Curadoria, Tecnologia, História, Arte, Mediação.

Abstract: *This article proposes that curation is a “first mediation” in cultural exhibitions of art and history. It also defines the role of the curator not only as the professional who preserves and organizes a collection but also as the one who facilitates the public’s access to information and experience in an exhibition. In this context, we also discussed the use of technologies in exhibitions and the need to think about new ways of subjective mediation. The information presented is part of an exploratory research and, for that, we used the literature review as the main methodology. Finally, we analyzed, as a case study, two exhibitions: “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira” that happened in the city of Rio de Janeiro-RJ in 2018, and “Imanências”, that happened in the city of Vitória-ES, in 2017.*

Keywords: *Curatorship, Technology, History, Art, Mediation.*

No século XXI, a globalização e o avanço tecnológico estão em todos os lugares. Das tarefas cotidianas mais comuns – como uma troca de mensagens via *whatsapp* – até ações mais complexas – como o uso de impressoras 3D na área da saúde. Nada escapa à tecnologia, nem mesmo a cultura. Esse novo cenário traz consigo mudanças na forma com que o ser humano interagir com sua arte e sua história, novas sensibilidades, novas mediações, novas posturas profissionais. Para algumas pessoas essas novas configurações representam um problema; outras, no entanto, uma solução ou possibilidade.

Diante desse cenário, buscamos nesse artigo pensar a curadoria como uma “primeira mediação” em exposições culturais de arte e história e o papel do curador para além do sentido *stricto sensu* da palavra, ou seja, “aquele que cura”. Durante muito tempo, principalmente em exposições e acervos não relacionados à arte, o curador desempenhou uma função majoritariamente de “protetor”. Em outras palavras, suas obrigações principais, com relação às coleções, eram de organizar, classificar e conservar. Porém, esse seu papel vem se alterando com o passar das décadas.

Buscaremos discutir também o uso de tecnologias aliado a processos de curadoria em exposições de arte e história, bem como a necessidade de pensarmos novas formas para uma mediação subjetiva. Para tanto, partiremos de uma pesquisa exploratória de revisão bibliográfica, a fim de analisarmos dois exemplos expográficos: “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira”, realizado no Rio de Janeiro (RJ) em 2018 e “Imanências”, realizado em Vitória (ES), em 2017, na tentativa de pensar a relação entre curadoria, tecnologia, história, arte e mediação.

O curador

A etimologia da palavra “curador” nos remete ao latim *curator* que por sua vez está associado à ideia “daquele que cura, que zela”. Tal conceito e sua aplicação foram se ampliando, se modificando e se resignificando ao longo do tempo; tanto que, por exemplo, atualmente, em dicionários mais simples como o Michaelis, o termo “curador de artes” possui uma definição própria.

De acordo com Bruno (2008, p. 2-3), a origem deste conceito está relacionada aos antigos gabinetes de curiosidades e antiquários do século XVII, frutos do colecionismo, das grandes navegações, da curiosidade pelo exótico e do saque realizado em civilizações recém-descobertas a época. Dessa forma, “[...] a origem das ações curatoriais carrega em sua essência as atitudes de observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam em procedimentos de controlar, organizar e administrar”. Esse caráter de observação, coleta e guarda é basicamente o que definiu, durante muito tempo, alguns curadores em instituições históricas ou de ciências. Contudo, quando o papel do curador ganhou o campo das artes, sua função profissional passou por novos contornos e assim, ele se fez presente em outros espaços institucionais como galerias de arte, centros culturais e de memória. Dessa forma:

A definição de curadoria ganhou atributos novos que trouxeram para este cenário a supervalorização das atividades expositivas das coleções e dos acervos, a possibilidade de articulação com os próprios autores das obras e um protagonismo sem precedentes que se mistura com o mercado de artes, com os canais de comunicação e com a projeção social.

(BRUNO, 2008, p. 6)

A partir desse protagonismo mencionado na citação, o curador passou então a desenvolver diversos perfis, como o do “curador indepen-

dente”¹, o do “curador intelectual”² e o do “curador institucional”,³ entre outros. Outra definição sobre esse profissional nos é apresentada por Cauê Alves, que tomamos como referência neste artigo. Segundo este autor:

O curador institucional não é aquele que coloca em circulação o que apenas o agrada, mas é um sujeito que pensa, estuda e reflete. Uma exposição não poderia ser somente uma manifestação pública do gosto individual de um curador, ainda mais quando feita com dinheiro público e em espaço público. A exposição é resultado de uma pesquisa e reflexão individual ou coletiva, ligada ao gosto sim, mas que leva em conta as relações e correlações com a vida pública, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles. (ALVES, 2010 p. 45)

Embora essas palavras tenham sido expressas ao falar de instituições de artes, e salvas as devidas proporções de suas especificidades, a definição da função do curador, apresentada por Alves, poderia ser bem aplicada à prática curatorial de uma maneira geral.

O curador enquanto profissional é, na contemporaneidade, envolto por múltiplas interpretações. As definições “do que ele é” ou “para que ele serve” são múltiplas até mesmo dentro de seu campo, como pudemos identificar durante nossa pesquisa. Em entrevista para a re-

vista *Select*, por Juliana Monachesi (2013), artistas e curadores tentaram responder à pergunta “Para que serve o curador?” no contexto da arte contemporânea. Segundo Tadeu Chiarelli “[...] o curador não passa de um logo que chance-la qualquer outra mercadoria, conferindo-lhe, quase sempre, um status não muito mais espesso do que uma nota de 1 real. Mas o curador pode ser o filtro entre a arte e o tal mercadão”. Já Eduardo Srur percebe o “[...] curador como um agente que intermedeia conceitos e negócios dentro do circuito da arte”. Felipe Chaimovich aponta que “o curador de arte constrói ciclos visuais reunindo obras independentes entre si, mas que passam a formar um conjunto por ocasião da curadoria”, enquanto para Fernando Velazquez, o curador “articular conhecimentos específicos, fruto de uma pesquisa séria e aprofundada sobre um assunto qualquer”.

Essa dificuldade de se encontrar um consenso vem reforçar o quão complexo e importante é hoje o papel desse profissional no campo das exposições. Se ele é “articulador”, “intermediador”, “filtro”, “administrador”, “organizador” e “intelectual”, entendemos aqui que ele é também mediador.

A mediação

O campo da mediação cultural é em si muito vasto o que oferece uma gama diversificada de visões sobre o tema. Na obra “Caderno de diretrizes museológicas 2”, José Neves Bittencourt nos apresenta uma perspectiva geral do que é mediação e sua relação com o curador. Segundo ele:

“Mediação”, segundo o “Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa”, é o “ato ou efeito de mediar”; ou, de forma mais aprofundada, “ato de servir de intermediário entre pessoas, grupos, partidos, facções, países etc., a fim de dirimir divergências ou disputas; arbitragem, conciliação, intervenção, intermédio”. A me-

1 “[...] aquele que não tem vinculação institucional específica, mas que depende de financiamentos para realizar seus projetos.” (PEQUENO, 2012, p.18)

2 “[...] aquele para o qual cada trabalho da exposição é a frase de um texto que ele deseja escrever, de forma que seus diferentes projetos se completem em livros.” (PEQUENO, 2012, p.29)

3 “[...] aquele que, como o próprio nome define, trabalha para instituições como museus e centros culturais, pensando no perfil cultural que deseja estabelecer, priorizando a aquisição de acervo ou sua circulação.” (PEQUENO, 2012, p.30)

diacção é, então, uma acção que se remete a sistemas de regulação instituídos para reduzir a dissonância, a incongruência, a distorção. [...] Por outro lado, uma definição mais específica de “mediação” a coloca como “mediação cultural”, e a define como “processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos e coletividades e obras de cultura e arte”. O autor dessa definição a remete à “acção cultural” e “agente cultural”. Podemos dizer que no cruzamento dessas duas definições de “mediação”, encontramos o curador. [...] primeiro, ele a coloca entre o museu e suas atividades, e os diversos públicos que podem procurar o museu; segundo, com esse ato, ele aproxima os públicos da cultura. (BITTENCOURT, 2008 p. 3)

Ou seja, o mediador é aquele que constrói pontes, seja entre a informação e a obra, entre os profissionais técnicos envolvidos, ou ainda entre o público. A mediação acontece assim, em todos os momentos de uma exposição, desde a sua concepção até o pós exposição e pode se fazer presente também nas ações educativas, no material de mídia e na curadoria.

É importante pensar em que tipo de mediação se deseja realizar. Apresentamos aqui duas concepções: a “mediação informacional” e a “mediação subjetiva”. Enquanto a primeira foca na transmissão da informação presente na exposição, expressa nas obras ou ainda adquirida por meio de pesquisa prévia da equipe, a segunda preocupa-se de proporcionar ao visitante a possibilidade de criação de sentidos. Na mediação informacional o público é como um receptor do processo expositivo. Na mediação subjetiva, o público é entendido como sujeito para além da razão, com noções estéticas e emocionais próprias. Sobre isso nos esclarece Luc Ferry:

Já não é pela razão que o sujeito poderá apreender a manifestação do belo, ou até mesmo as regras que o definem [...] mas sim por uma faculdade de outra ordem. É neste ponto,

compreende-se, que a estética moderna se depara mais uma vez com o conceito de gosto, aqui entendido como correlato subjetivo da irracionalidade do objeto belo enquanto objeto sensível. A subjetividade já não se reduz, portanto, às faculdades inteligíveis e a humanidade deixa de se separar da animalidade apenas pelas virtudes da razão. (FERRY, 1994, 40-41 apud COSTA, 2000, p.12)

Não é nossa intenção, neste artigo, classificar como boas ou más essas formas de mediação, ou então, hierarquizá-las. Defendemos que uma não exclui a outra. Há ainda uma gama diversa de meios possíveis para se pensar e fazer essas pontes. O que gostaríamos de destacara aqui é que diante do cenário atual de transformações constantes, é necessário compreender que o visitante está interessado tanto em obter conhecimento, como em gozar um momento de fruição e, assim, criar seus próprios sentidos e críticas. Diante do exposto até o presente, acreditamos que o uso de tecnologia nos espaços expográficos pode e deve ser utilizado como instrumento facilitador desse processo.

As exposições e novas tecnologias

Dos gabinetes de curiosidade do século XVII às grandes bienais da atualidade muita coisa mudou. A tecnologia avança cada vez mais. A arte, os museus e as exposições mudaram, assim como seus visitantes. Algumas pessoas profetizaram que com a pós-modernidade e o avanço das tecnologias chegariam ao fim os museus, a arte e a própria história. Para fugir dessa visão um tanto fatalista, foi preciso renovar, se adaptar e inovar. Como afirma Wilton Garcia, “no contemporâneo, as coisas alteram-se sem necessariamente operacionalizar uma síntese teórica. Não pode mais haver só um ponto de vista exclusivo, fixo. Tudo é agenciável, negociável. Nada de esgotamento!” (GARCIA, 2007, p. 5 apud ISRAEL, 2011, p. 7).

Hoje a tecnologia auxilia no desenvolvimento de mediações de forma muito frutífera, principalmente em exposições com temáticas históricas, visto que elas sofrem, muitas vezes, ao trabalhar com temáticas distantes espacialmente, temporalmente e culturalmente do público, fato este que dificulta a assimilação da informação que se quer comunicar. Valéria Peixoto de Alencar, em seu estudo intitulado “Mediação cultural em museus e exposições de História”, aponta que:

[...] a certos tipos de dispositivos de mediação: alguns com forte apelo tecnológico hoje em dia, como aplicativos para *tablets* e celulares que possibilitam outro olhar para a exposição, ou mesmo no próprio espaço expositivo, materiais digitais que apresentam contextos e problemas para refletir sobre as obras, ou ainda materiais gráficos simples que provocam uma leitura de obra. Normalmente tais dispositivos de mediação são utilizados para o público em geral, com o objetivo de fazer o espectador entender e/ou refletir sobre uma determinada obra, objeto ou imagem. (ALENCAR, 2015, p. 116-117)

Seguindo os debates atuais sobre diversidade, interdisciplinaridade e novas linguagens, o curador e o processo de curadoria, ao conceber uma exposição, devem considerar que o uso da tecnologia (seja ela em software, hardware, inteligência artificial, estética ciborgue ou qualquer outra) ocupa uma posição importante e se configura uma ferramenta muito útil.

Quando lançamos nosso olhar para exposições de arte, a presença das tecnologias se torna ainda mais intensa, pois elas podem estar tanto na mediação, quanto na própria arte. Tal fato também deve ser levado em consideração pelo curador.

Sobre essa arte tecnológica, como denominamos aqui, nos fala Lev Manovich:

Muitos autores, como Söke Dinkla, argumentaram que a arte computadorizada interativa (década de 1980) desenvolve idéias já contidas na nova arte da década de 1960 (*happenings*, performances, instalações): a participação ativa do público, a obra de arte como processo temporal do que com objeto fixo, a obra de arte como sistema aberto. (MANOVICH, 2005, p. 47)

A citação acima, ao destacar o caráter “aberto” e “participativo” de obras elaboradas a partir da união entre arte e tecnologia, remete ao nosso tópico anterior, principalmente ao caráter subjetivo que a mediação pode e deve abordar. Afinal, como bem aponta Boelter:

Nessas mostras, tecnologias de ponta como realidade aumentada, robótica, aplicativos, *QR codes*, *mapping*, *processing*, *kinect*, projeções 3D, entre outras são frequentemente utilizadas nas propostas dos artistas. Conhecer as poéticas e funcionamento das tecnologias utilizadas nas produções artísticas, são importantes tanto para os curadores quanto para os designer de exposições, que juntamente com a equipe multidisciplinar, irão planejar o espaço da melhor maneira. (BOELTER, 2016, p.127)

Não podemos falar de subjetividade sem falar também de poética. Compreender as tecnologias e suas possibilidades é tão importante no processo de curadoria quanto conhecer a obra e seu autor.

Os olhares

Neste último tópico apresentaremos duas exposições que desde sua concepção contaram com a presença de tecnologias como mecanismos de mediar informações para o público de forma subjetiva e poética. São elas: “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira” e “Imanências”.

A exposição “Imanências”, que aconteceu em Vitória-ES, em 2017, surgiu como continuação de um trabalho, que já vinha sendo realizado pelo coletivo Raiz Forte, cujo objetivo era debater e questionar a cultura e a identidade afro por meio dos cabelos e seus momentos na vida do indivíduo afrodescendente, mesclando em seu escopo arte e história. Nas palavras apresentadas no site institucional:

O projeto Imanência é resultado da parceria entre o Raiz Forte e o Macunaímãs e conta com recursos do Fundo Estadual de Cultura do Espírito Santo, por meio de projeto contemplado pelo Edital nº 002/2016 – Valorização da Diversidade Cultural, e apoio da Secretaria de Estado de Direitos Humanos, Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (Neab-Ufes) e do Programa Afro-Diáspora, da Universitária FM 104.7. (MONTEIRO, 2017)

Poderíamos dizer que a exposição surgiu como um fechamento – ou um passo a mais – do projeto “Imanência” que se iniciou com uma série de encontros, denominados de “Imersão”. Nesses encontros, que foram voltados prioritariamente para professores e educadores, os participantes puderam participar, por meio de uma criação coletiva e a partir de suas vivências relatadas e sentidas, da elaboração do material que seria exposto. As histórias e as memórias de indivíduos, afrodescendentes ou não, em seus processos de encontros e desencontros, fala e escuta, construção e desconstrução de identidades culturais foram o ponto de partida do acervo expositivo. O cerne do projeto foi debater o racismo praticado nas escolas e fora delas, identificando, pensando e desconstruindo os estereótipos historicamente construídos sobre o preto e sua cultura. Para isso, a exposição se propôs a ser um lugar de fala e escuta que possibilitasse aos visitantes um “olhar para si”, para as identidades que trazem consigo e para

o lugar de fala que ocupam na sociedade. Ela propôs também “sensibilizar os visitantes para a temática étnico-racial” e promover uma “valorização do fenótipo negro” por meio de uma “multiplicação de olhares sobre a discussão” (MONTEIRO, 2017).

Tanto as imersões quanto a exposição seguiram um roteiro baseado em “Sentir, Ver, Remontar e Deixar” onde cada participante-visitante podia interagir da forma que achasse melhor. As possibilidades eram múltiplas e o acervo exposto estava sempre crescendo e se renovando.

A exposição contou com muitos recursos tecnológicos como vídeos com depoimentos exibidos em *tablets*, áudios com relatos narrados em fones *bluetooth* e vídeo ilustrativo projetado da montagem e remontagem dos Macunaímãs.

O uso dessas tecnologias não apenas atraiu seu público-alvo (crianças e adolescentes em idade escolar), como também possibilitou momentos de intimidade entre o visitante e as obras, gerando sensivelmente compreensão do tema exposto, empatia e sentimento de apropriação, o que posteriormente foi constatado pela análise dos dados de visitação. O que nos interessa destacar aqui é que o uso dessas tecnologias seguiu uma intencionalidade curatorial e que alcançou de forma satisfatória os objetivos inicialmente propostos.

A segunda exposição que apresentaremos aqui se trata de uma união entre arte e ciência. Denominada “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira”, a exposição aconteceu no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, em parceria com o coletivo ArtBio, entre setembro de 2017 e janeiro de 2018. Essa exposição apresentou 24 obras que correspondem a documentos técnicos oriundos de trabalhos científicos no campo do universo microscópio, mas que possuíam grande apelo estético. Dessa forma, o processo curatorial contou com uma equipe

interdisciplinar de pesquisadores e profissionais que buscou mostrar a ciência como cultura e meio de transformação, e seus resultados científicos como obras de arte.

É importante destacar que essa exposição é apresentada dentro de um museu que, de acordo com seu curador geral, Luiz Alberto Oliveira, se propõe não ser um museu de ciência preocupado em tão somente em colecionar e exibir vestígios, mas sim, ser um museu de ciência que apresenta possibilidades e experiências. Dessa forma, ainda que a exposição “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira” tenha sido temporária e não faça parte do acervo fixo desse espaço, ela foi selecionada e pensada para seguir essa linha museológica/curatorial.

Nesse sentido, o Museu do Amanhã é conhecido pelo uso constante de tecnologias em suas curadorias como ferramenta de mediação e com essa exposição não foi diferente. Em “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira”, o uso desses recursos esteve presente desde sua proposição inicial, tanto na criação das obras que foram expostas (que contaram com microscópios e outros recursos digitais científicos), quanto na exposição em si (que combinou suportes, iluminações e recursos visuais tecnológicos). Tal processo curatorial possibilitou ao visitante aproximar-se do conhecimento científico de forma não apenas informacional, mas também artístico, subjetivo e estético.

Conclusão

Quando falamos de exposições de arte e história, o uso das novas tecnologias se apresenta como uma ferramenta positiva seja partindo de elementos mais simples como projeções, áudios e vídeos, até impressões 3D, robôs, *mapping*, *processing*, *kinect* e realidades aumentadas.

Nesse sentido o trabalho do curador amplia-se cada vez mais. É necessário não apenas con-

servar e organizar um acervo, conhecer o artista e obra, pesquisar sobre o que será exposto, integrar o trabalho de equipe, mas também promover uma primeira mediação: aquela que está junta a concepção da exposição, pensando em como o público pode acessar a informação e vivenciar de forma subjetiva tal experiência.

Diante disso, o uso das tecnologias pode servir como meio e fim nesse processo, auxiliando o trabalho do curador enquanto mediador. Algumas práticas vêm sendo desenvolvidas, como o caso das exposições “Mundos Invisíveis – Mostra de Arte Científica Brasileira”, realizada no Rio de Janeiro – RJ, em 2018, e “Imanências”, realizada em Vitória - ES, em 2017. Outras tantas exposições poderiam ser também citadas e o número cresce a cada ano. Contudo, é importante pensar que conforme as tecnologias avançam e os públicos mudam, faz-se necessário pensar e repensar o processo curatorial e o papel do curador para que as ações advindas daí sejam conscientes, críticas e dinâmicas, focadas não apenas na informação, mas também na subjetividade envolvida.

Referências

ALENCAR, Valéria Peixoto de. **Mediação cultural em museus e exposições de história:** conversas sobre imagens/história e suas interpretações. 2015. 190 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/132741/000855938.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

ALVES, Cauê. “A curadoria como historicidade viva”, In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre (RS): Zouk, 2010. p. 43-57.

BITTENCOURT, José Neves. Mediação, cura-

doria, museu: uma introdução em torno de definições, intenções e atores. In: JULIÃO, L.; BITTENCOURT, J.N. (Org.). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

BOELTER, Valéria. **Design de exposição na arte e tecnologia digital**: uma prática em construção. In: Estudos em Design - Revista (online), Rio de Janeiro: v. 24, n. 3 [2016], p. 116 – 129. Disponível em: < <https://eed.emnuvens.com.br/design/article/view/376/252>> . Acesso em 10 mai. 2020.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, L.; BITTENCOURT, J.N. (Org.). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

COSTA, Gilberto. **Memória musical**: a hipótese da mediação subjetiva na formação do gosto. 2000. 128 f. Dissertação (Mestre em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

ISRAEL, Karina Pinheiro. **Informação e tecnologia nos museus interativos do Contemporâneo**. 2011. 19 f. Trabalho de Conclusão (Programa *Latu Sensu*) - Centro de estudos Latino-Americanos sobre cultura e comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/285-968-1-PB.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: LEÃO, Lucia (Org).

O chip e o caleidoscópio - reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC SÃO PAULO, 2005. p. 24-50

MONACHESI, Juliana. **Para que serve o curador?**. 11 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.select.art.br/para-que-serve-o-curador/>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

MONTEIRO, Luara. *Raiz Forte recebe exposição Imanência*. 20 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.projectoraizforte.com.br/raiz-forte-recebe-exposicao-imanencia/>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

PEQUENO, Fernanda. Curadoria: ensaios & experiências. In: **Concinnitas**. v. 02, n. 21, dez. de 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12337/9583>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

Ana Gláucia Oliveira Motta

Historiadora e Museóloga. Participou do grupo de pesquisa Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (UNIRIO) e do grupo de pesquisa Estudos Filosóficos em História Antiga e Medieval(UFES). É coautora dos livros Fafi, Praça Costa Pereira, Praça Oito de Setembro, Parque Moscoso e Theatro Carlos Gomes, integrantes da Coleção Vitória em Monumentos II. Bacharel em História pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens pelo Instituto Superior de Educação Ateneu - ISEAT. Mestre em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO/ Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Hoje é professora da Secretaria de Estado da Educação - SEDU e integrante do Instituto de Pesquisa Arqueológica e Etnográfica Addam Orsich - IPAE.

COMPUTADOR-ATELIER COMO AGENCIAMENTO MAQUÍNICO: ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTISTA MULTIMÍDIA LIANA TIMM

COMPUTER-ATELIER AS MACHINE AGENCY: ANALYSIS OF THE
CREATION PROCESS OF MULTIMEDIA ARTIST LIANA TIMM

Andresa Thomazoni

UNINI Porto Rico

Tania Fonseca

UFRGS

Margarete Axt

UFRGS

Resumo: Este artigo surge de uma pesquisa de doutorado que buscou analisar o processo de criação da artista multimídia Liana Timm que utiliza o computador como atelier para sua produção artística. Utilizou-se a cartografia como metodologia de pesquisa, por esta privilegiar o acompanhamento do processo de criação. O objetivo deste artigo é refletir sobre a relação híbrida do agenciamento homem-máquina, entendendo a mesma como potência maquínica. Busca-se, portanto, demonstrar a potência política de maquinar a máquina, na criação de novos devires.

Palavras-chave: Artista Liana Timm, processo de criação, computador-atelier, agenciamento maquínico.

Abstract: *This article arises from a doctoral research that sought to analyze the creation process of multimedia artist Liana Timm who uses the computer as a studio for her artistic production. Cartography was used as a research methodology, as it privileges the monitoring of the creation process. The purpose of this article is to reflect on the hybrid relationship of man-machine agency, understanding it as machine power. Therefore, we seek to demonstrate the political power of machining the machine, in the creation of new becoming.*

Keywords: *Artist Liana Timm, creation process, computer-atelier, machine agency.*

Introdução

Este artigo possui como contexto uma pesquisa de doutorado que buscou analisar o processo de criação (poiesis¹) da artista multimídia Liana Timm que utiliza o computador como atelier para sua produção artística. Foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Informática na Educação, inserindo-se na linha de pesquisa “Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição”, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Liana Timm² é artista multimídia, arquiteta, poeta e designer, possui vários livros publicados, exposições realizadas e prêmios recebidos. Nossa investigação interdisciplinar, centra-se nas fronteiras entre arte e tecnologia, mais precisamente no uso do computador como atelier, bem como o agenciamento da relação homem-máquina na produção artística, em direção a uma potência maquínica. Assim, o uso da tecnologia na produção de imagens digitais, oferece-nos valiosas reflexões sobre o tensionamento existente na perspectiva do homem-técnica e seu ultrapassamento na construção de devires.

Liana Timm é uma artista híbrida, que desliza sobre diversos suportes para dar passagem ao seu processo de criação. Dentro do contexto da filosofia da diferença, que tem como autores principais Gilles Deleuze e Félix Guattari, escolhemos o método de pesquisa cartográfico, de modo a privilegiar o próprio movimento criacionista da artista, que se encontra em constante movimento. Considerando que “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2006, p.65), traçamos nossa investigação em meio a um contexto paradoxal do humano e tecnológico. Ao acompanhar sua poietica, buscamos abrir o pensamento para

outras paisagens possíveis, para a produção de novos afectos, fabricados numa dimensão (inter)artística, no qual a potência da imagem digital, forja-se num encontro estético da subjetividade³ com o seu fora.⁴

Não havia como em toda cartografia um protocolo normalizado, tratou-se de um lançamento a uma geografia de afetos, invenção de pontes para fazer travessia sensível e aberta aos devires, de maneira que o perfil do cartógrafo constituísse assim, um tipo de sensibilidade (ROLNIK, 2006). Frequentamos seu atelier entre o período de junho de 2011 a maio de 2012 em encontros semanais previamente marcados. Desta forma, deixamos nos afetar pelas forças em circulação na pesquisa e no campo. Conversamos com Liana sobre seu processo de criação, suas escolhas ao criar, seus procedimentos, suas ideias. Pesquisamos no Atelier seus arquivos e obras já catalogadas, entrevistas e comentários sobre seu percurso. Pelo fato de atualmente ter na sua produção artística o atravessamento da tecnologia para compor sua obras, nosso interesse neste artigo é colocar em discussão o uso do computador como atelier de criação artística.

O computador-atelier de Liana Timm

Liana nasceu em 1947, em Serafina Corrêa, Rio Grande do Sul. Quando pequena gostava de desenhar e recortar, tornando-se conheci-

3 Segundo Guattari (2008, p.19), a subjetividade pode ser descrita como o “conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”.

4 Para Rolnik (2012), podemos considerar o fora como uma nascente de linhas de tempo que se fazem ao sabor do acaso, cujo, lançamento torna-se dobra que se concretiza e se espacializa num território de existência, seu dentro. A concretização e espacialização fazem-se e refazem-se continuamente, numa espécie de duração intrínseca.

1 Poiesis, que do grego significa criação, ação, confecção, fabricação.

2 Maiores informações no site da artista Liana Timm.



Figura 01 Liana Timm, Coleção É tempo de Nietzsche, pintura digital sobre tela1, 2012

da na escola por suas tendências artísticas. Aos 12 anos, inicia o aprendizado em pintura, ocupando-se também da poesia e da música. Forma-se em arquitetura, mas elege como atividade primordial seu trabalho dentro das artes visuais e da literatura. Transita pelos campos da produção de eventos artísticos, culturais, cenografia e docência. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS – Brasil).

Liana já usava, desde os anos 70 (início de sua carreira), o movimento operativo de montagem, de sobreposição, de aproximação de paisagens e elementos diversos. Distorcendo uma imagem inicial, a operava num novo universo possível, tensionando suas cores, em novas possibilidades de perspectiva.

Liana transita pelo manual e tecnológico, desenha, escreve, pinta, fotografa, manipula, aplica camadas, distorce, costura, cola, recorta. Não há fronteiras possíveis para ela, escapa pelas linguagens, abusando dos suportes

e de suas materialidades. Todas são vias expressivas de seus devires, expande seu atelier de forma a vibrar sua fome de mundo.

Atualmente utiliza o programa de tratamento de imagem Adobe Photoshop, com ele executa seu trabalho artístico em imagens digitais, aplicando recortes, zooms, modificações em camadas, filtros, etc., alterando e explorando a superfície da imagem, em direção à sua estilística digital.

Os artistas que trocam o lápis e o papel pelos tubos de raios catódicos podem visualizar imediatamente cada imagem e explorar as novas possibilidades, modificando-as interativamente. (...) com esse instrumento, a gestualidade do artista eletrônico pode ser capturada, gestualidade esta que se converte no começo de uma imagem (PLAZA, 2008, p. 77).

Liana e seu computador-atelier, sua paleta de cores digitais, sua potência tecnológica em

1 Pintura digital refere-se ao fato de que a imagem foi produzida digitalmente pelo computador e depois é impressa em formato de quadro.



ação, extrai múltiplas possibilidades de combinação. Na produção de séries, traça uma linha sempre em adjacência, como um novo corte naquilo que lhe está a atravessar em determinado momento. Produz sentidos outros, que possam a lançar na diferença do que acaba de ser criado. Gesto digital que mescla tempos diversos, fragmentos aleatórios, elementos transversais. “A montagem, collage e bricolage são os procedimentos privilegiados pelos processos eletrônicos” (Plaza, 2008, p.83) Liana em seu corte-montagem digital opera recortes do mundo expressivo que a atravessa.

Liana e sua pintura maquinal, cujo gesto menor abre a imagem em dois sentidos: a lança para conexões contínuas, em que determinada imagem se conecta com a próxima, relativamente a algum elemento, potência de continuidade; e a potência de ruptura, em que uma nova direção é forjada, materializando novas distâncias.

Liana arquiteta de imagens, escava a fundo sua técnica. Opera corte-montagem de mundos e fragmentos, torna-se artista do intervalo, cuja aproximação de fragmentos denuncia mundos paralelos, multiplicidade de sensações, simultaneidade de sentidos.

O tátil me diz muito. Preciso sentir as texturas, os cheiros e vazios, as ondulações, as temperaturas, as profundidades de tudo. A superfície de minhas obras é resultado desta valoração. Toco em tudo que me é possível (...). Criar a ilusão de profundidade no bidimensional através de camadas, retículas, texturas, efeitos, veladuras, sobreposições, para mim significa trabalhar no interior da imagem, no âmago da significação. Significa adentrar mistérios e me iludir, descaçando o visível para penetrar no inatingível (TIMM apud FLECK, 2009, p.48).

A técnica torna-se, em Liana, uma espécie de dinâmica que retroage sobre ela, sobre sua in-

Figura 02. Liana Timm, Coleção Outro(s) de mim, pintura digital sobre tela, 2012

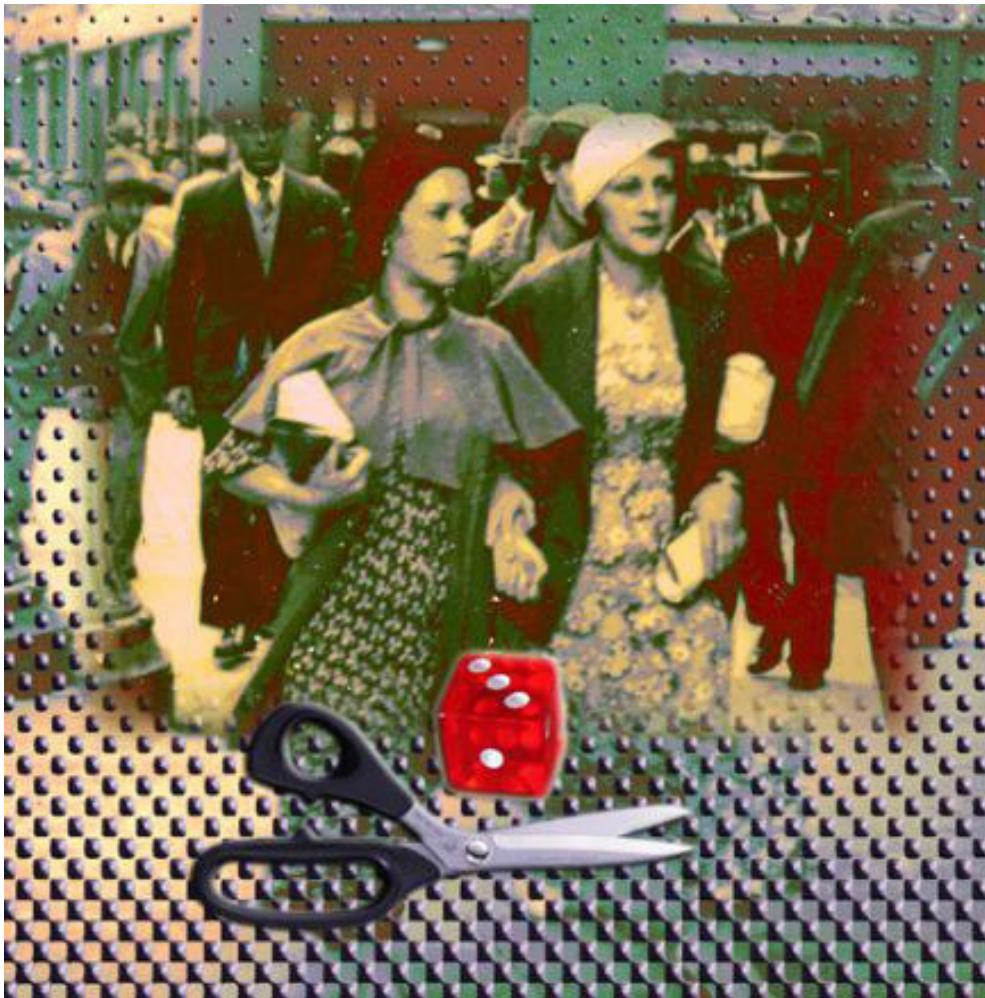
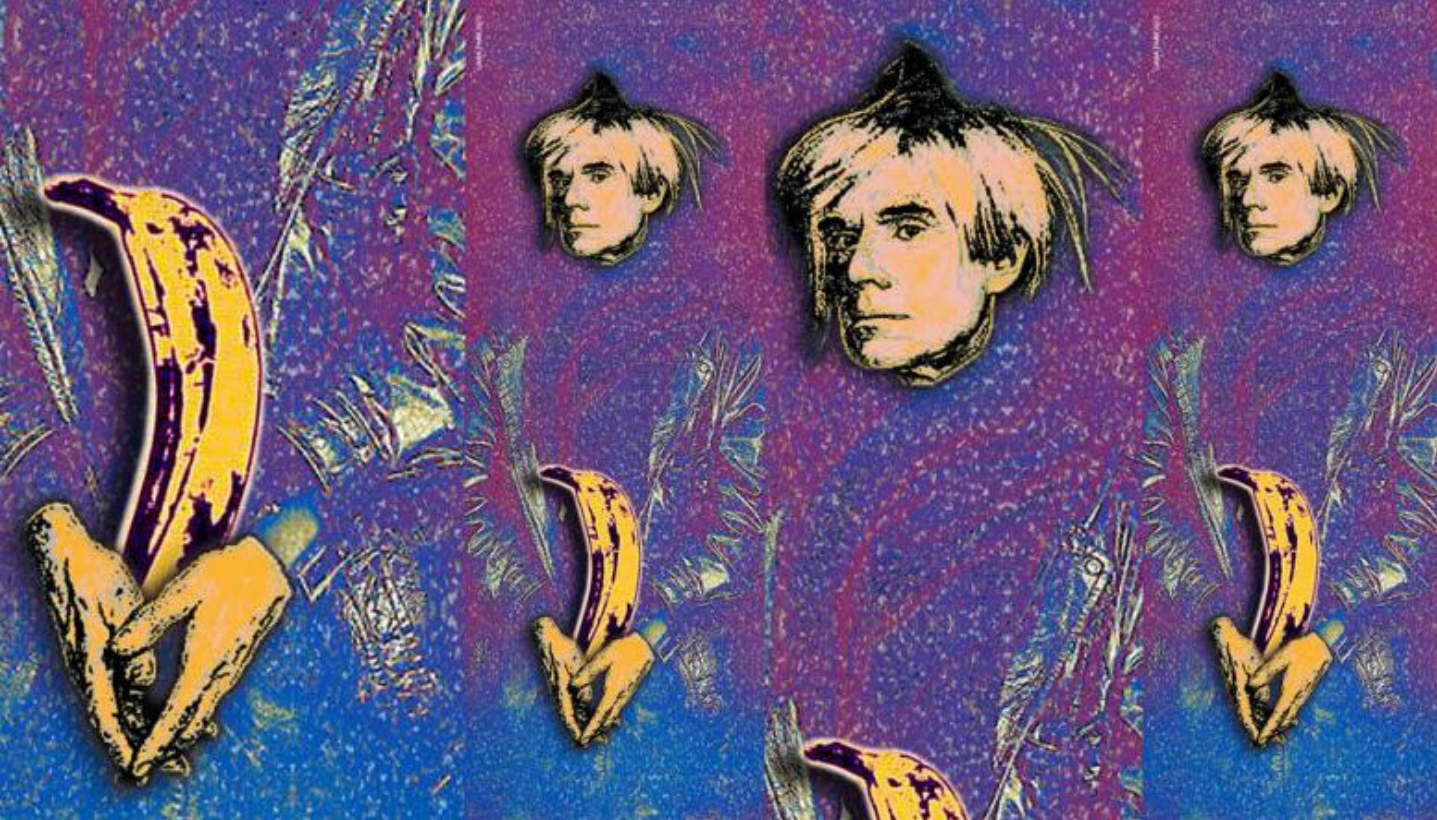


Figura 03. Liana Timm, Footing I, Coleção Paisagens do interior, técnica pintura digital, sobre tela, 90cm x 90cm, 2009

teligência, afectos e valores. A partir disso, ela se põe a operar objetos técnicos para além de suas possibilidades, numa espécie de torção inventiva, cujas forças combativas sejam capazes de produzir outros mundos possíveis. Como Lévy (2004) nos aponta, reafirma a possibilidade técnica como uma micropolítica em atos. A técnica como ato, como fase de uma atividade de relação entre o homem e seu meio, possibilitando que o objeto técnico progrida no meio, retorne sobre o homem e lhe permita se modificar e evoluir.

Ao investigar seu processo de criação, deparamo-nos a um ato maquínico, cujo engendramento se dá de forma mais dilatada, assim, como Deleuze e Guattari (2007b) estendem a ideia de máquina para uma noção mais ampla, que inclui máquinas técnicas, sociais, econômicas e estéticas. Nessa perspectiva, há, então, agenciamentos maquínicos de subjetivação que se instauram como relações entre sujeito-mundo, possibilitando múltiplos efeitos entre o agenciamento homem-máquina.

Assim, ao referirmo-nos à subjetividade artística de Liana, implica pensarmos em um ser



processual, singular, de texturas complexas, ao sabor das velocidades infinitas que animam suas composições virtuais. (GUATTARI, 2008)

Computador-atelier em embate com esse corpo-artista⁵ fomenta a constituição de um território existencial. O território, por sua vez, comporta a criação de um agenciamento, pois todo agenciamento é territorial.

Produção maquínica da imagem digital que nasce de um agenciamento artista-computador-atelier. Eis a criação de territórios existenciais singulares, cruzamento sujeito-mundo, torção do maquinismo em favor da criação, potência de heterogênesse⁶.

Assim, computador-atelier é um dos tantos

5 Ideia do corpo tornando-se veículo para as forças que passam (SANT'ANNA, 2005).

6 O processo de heterogênesse segundo Passos (2008), pode ser entendido em dois sentidos, por envolver componentes heterogêneos, como também por se definir como um processo de produção de diferença. Abrindo espaço para processo de criação de si.

territórios de Liana, com essa maquinaria, seu território existencial de artista multimídia é traçado. Território este que excede ao mesmo tempo organismo e meio, e a relação entre ambos. Que fluxos se tornam passíveis então, de passar por estes corpos, de transpassar por Liana e apagar o nome próprio dela, em direção a um impessoal, tornando-a efeito de um agenciamento coletivo?

Que forças são essas, que vibram rumores de tempos inauditos, daquilo que está sempre por vir, rumo à invenção?

Agenciamento é todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados, estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido é uma verdadeira invenção (DELEUZE E GUATTARI, 2007b, p.88).

Porém, faz-se necessário esclarecer de que modo o agenciamento se compõe. Segundo De-

Figura 04. Liana Timm, Coleção Outro(s) de mim, pintura digital sobre tela, 2012



Figura 05. Liana Timm, Coleção É tempo de Lou, pintura digital sobre tela, 2011.

leuze e Guattari (2007b), o agenciamento pode ser definido como contendo conteúdo e expressão. Dito de outro modo, as singularidades ou hecceidades espaço-temporais de diferentes ordens e as operações que lhe estão associadas; e as qualidades afectivas ou traços de expressão, que correspondem a essas singularidades e operações.

Dupla articulação, que exige pressuposição recíproca entre ambos. Liana e computador, computador e Liana, maquirar a máquina, encontro potente que se dá como agenciamento

maquínico e também como agenciamento de enunciação. Que operações estariam em jogo quando Liana manipula o computador, quando o escolhe como possibilidade de trabalho artístico, ao produzir suas imagens digitais? Que relações singulares seriam essas de seu desejo com este objeto técnico?

Imagem digital, fabricada a partir da potência tecnológica do digital, mediada pelo computador-atelier, cujo programa de tratamento de imagem lhe possibilita torcer a imagem em possibilidades outras para além do analógico.

Potência *in progress*, cujas características permitem sobreposição, aplicação de filtros, manipulação, ampliação, recortes, colagens, etc. Trabalho rápido e limpo que a tecnologia do computador lhe possibilita. Singularidades específicas e operações particulares, que a faz escolher como método de trabalho, para criar suas imagens digitais. Os afectos de Liana pelo computador na produção de imagens são diferentes de quando escolhe outra matéria para operar seu trabalho artístico. Fio dinâmico cuja consistência opera a imagem em corte-montagem, aproximando elementos diversos, dando-lhes outras ligações possíveis. Potência digital, de sempre poder ser feita, refeita. Cujos traços de expressão, evocam características singulares, lhe permitem um contato com outras formas de exploração das imagens. Imagem-paisagem, que se mostra como terra a ser desbravada, a ser construída, (re)conectada. Variação explosiva de cores, tal qual como uma pintora maquinica, que transpassa a imagem para além de seu enquadramento.

Não se trata de discutir a oposição artista-computador, numa lógica binária tentando reconstruir características de cada um. Mas sim, entender o território existencial capaz de dar liga a determinados agenciamentos, em direção à potência de criação. Linhas vibráteis cujas ligações transpassam artista-computador-atelier-imagem-digital, como peças heterogêneas que entram em composição maquinica.

E a forma como Liana transita em suas obras, em suas produções, não deixa para nós pesquisadores, uma normatização fechada de seu procedimento. Em cada acoplamento seu com outras peças, afectos diferentes são produzidos, um maquinismo diferenciado se cria, o desejo liga-se de outra maneira, o campo perceptual e afectivo eclode em outras enunciações.

Já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de levá-los a comunicar entre si para mostrar como o homem compõe peça com a máquina, ou compõe peça com outra coisa para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser uma ferramenta, ou mesmo um animal, ou outros homens. Portanto, não é por metáfora que falamos da máquina: o homem compõe máquina desde que esse caráter seja comunicado por recorrência ao conjunto de que ele faz parte em condições bem determinadas (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 508).

Liana compõe máquina, faz o computador vibrar como um atelier, agência e extrai isso dele. Trata-se do computador pessoal, que a maioria das pessoas possui em casa, e nem por isso são artistas ou fazem produções artísticas. Linhas inventivas que a atravessam e fazem-na vibrar num ritmo criacionista. Liana torna-se peça, faz peça, máquina a máquina, abre-lhe as conexões possíveis através da vibração imagética.

Por uma política de maquirar a máquina

Nossa discussão refere-se à exploração das condições possíveis em que criação artística emerge quando em encontro com o sistema homem-computador. A partir da ideia de computador-atelier traremos algumas reflexões que se alastram nas possibilidades de maquirar a máquina, visibilizando os tensionamentos possíveis da criação. Uma das perguntas que será posta ao longo do texto, é a possibilidade de se esgotar o programa, entendido aqui, como ir em direção ao além da máquina (computador), ou seja, ir em direção ao devir e a possibilidade de criação. O entendimento do computador enquanto suporte em que a operação sobre as imagens digitais pode ser realizada, e, portanto, maquirada, leva também a pensar que outras formas possíveis existem, que envolveriam ou-

tros aparatos técnicos, que em algum grau remetem a um sistema a ser maquinado, como, por exemplo, a máquina fotográfica. Seja ela uma máquina digital ou analógica, pois aqui estaríamos apontando sobre a possibilidade de maquinar. Entrar em maquinismo com outros elementos para compor máquina.

O termo computador-atelier refere-se a um sistema constituído por um agenciamento mais amplo, homem-artista-computador-atelier. Espécie de curto-circuito que se instaura e abre o processo para produções de sentidos e sensibilidades. A partir da simulação numérica do computador, a interatividade ganha força para sustentar esses encontros potentes. Trata-se, então, de conceber o computador como uma máquina capaz de evocar o devir virtual do homem-artista. Virtual, aqui, como aquele campo problematizador, carregado de tensão, à espera de uma atualização. Nesta paisagem, referimo-nos a um encontro do corpo-artista com a máquina computador, maquinar, portanto, refere-se à conexão possível para que outros elementos e percepções possam ser acionados. Afasta-se, por conseguinte, um panorama em que o homem, seria apenas um sujeito, que faria uso do computador como uma ferramenta, para atingir determinados resultados.

O que interessa é o circuito da criação em debate constante nessa esfera homem-máquina. Dito de outro modo, como maquinar a máquina?

Toma-se o termo maquinar/maquínico a partir da filosofia da diferença, de forma a se referir ao ato de construção e invenção que se contrapõe ao termo mecânico. Silva traz uma importante pista sobre essa diferença:

(...) o maquinico exprime os processos vivos que são criadores, imprevisíveis, heterogêneos, em variação contínua, complexos e até mesmo paradoxais. (...) o mecânico representa os processos mortos que são inertes, homogêneos, regulares e não ambíguos (2012, p.154).

Maquinar associa-se à maquinico e não ao mecânico. Isso finda por dizermos de um modo maquinico de operar a máquina associado às forças moleculares e não aquelas molares, próprias dos sistemas mecânicos. Lida-se, nessa operação maquinica, com singularidades, com hecçidades, plano sem sujeito e sem objeto. Maquinico nos remete às conexões elementares de um rizoma⁷ em suas linhas de fuga, na direção da produção de multiplicidades. Nesse modo de operar a máquina, não poder-se-á presumir uma unidade, tampouco uma totalidade, pois tudo se opera por parcialidades, por $n-1$ ⁸. Maquinico, não se refere a mecânico que almeja compor um todo articulado, uma gestalt sintônica e sistêmica. Nesse momento de maquinar a máquina maquinicamente, tem-se os corpos perto de uma espécie de céu, arranhando céus, por deixar-se abrir para as potências de um fora, no qual reside o silêncio e os restos a dizer do outro dos mundos.

Desta forma, perseguimos o encontro criacionista cujo corpo-artista agencia ao trabalhar no computador. Não é qualquer encontro, não é qualquer uso. É acontecimento capaz de operar na máquina-computador, criações de sentidos e modos de existir diversos. Maquinar a máquina possibilita outras paisagens, fortes o suficiente para se alastrar em direção a outros domínios e relações. Não se trata de maquinar exclusivamente o computador, mas também

7 "Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.20)".

8 "Escrever a n , $n-1$, escrever por intermédio de slogans: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (Godard). Tenha ideias curtas. Faça mapas (...)" (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p.36).

qualquer máquina, como por exemplo a câmera fotográfica, que também possui em si mesma um sistema (programa ou aparato ótico/químico) aberto a variações, desde que conduzidas a partir de um agenciamento maquínico.

Para Lévy (2004), os computadores se afastam de uma identidade estável justamente por que se constituem como redes de interfaces abertas a novas conexões, que transformam seu uso e significado. É nesta capacidade de abertura e de conexão ao que vem do exterior, heterogêneo em relação ao que o computador possui, que novos acoplamentos acontecem, permitindo novas criações.

O aspecto da informática mais determinante para a evolução cultural e as atividades cognitivas é sempre o mais recente, relaciona-se com o último envoltório técnico, a última conexão possível, a camada de programa mais exterior (LÉVY, 2004, p.102).

O computador trabalha com informação, os bits, sinais codificados que podem ser convertidos em imagens, sons e textos. Via de mão dupla que vem possibilitar a associação inédita de diversas linguagens, a hipermídia.⁹ Possibilitar a combinação de várias linguagens abre espaço para que novas propostas possam ser apresentadas, usando as alternativas que já existem, ou tensionando-as de forma a criar novos ruídos e combinações. Um dos pontos interessantes aberto à discussão, é que a potência de criação, ou pode ser construída em algo que já vem definido de fábrica, a partir de certos critérios e possibilidades dadas (por exemplo, pintar usando o

9 Hipermídia, “uma forma combinatória, permutacional e interativa de multimídia, em que sons, textos e imagens (estáticas e em movimento) estão ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, que podem ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor obras instáveis em quantidades infinitas” (MACHADO apud CAPISANI, 2000, p.33).

programa *Paint* do Windows e todos seus recursos), ou pode vir a ser criada no tensionamento destes mesmos critérios, como um uso invertido ou na direção inversa do que estava dado.¹⁰

Caráter tátil, sensorial e inclusivo das formas eletrônicas permite dialogar em ritmos inter-visuais, intertextuais e intersensoriais com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográficas, uma margem de criação (PLAZA, 2008 p.78).

O encontro da arte com recursos informacionais gera um panorama complexo. Discussões a respeito do que pode ser considerado arte dependem dos critérios usados e do grau de abertura para integrar novos conceitos e sensibilidades. Machado (1997) traz estas questões em seu texto “Repensando Flusser e as imagens técnicas”, e que continuam atuais até hoje. O autor se pergunta em que nível de competência tecnológica deve operar um artista que busque realizar uma intervenção fundante? Operar apenas como usuário dos produtos postos? Operar como programador ou engenheiro, construindo máquinas para materializar suas ideias estéticas? Ou operar no plano da negatividade, na contramão do uso legitimador da tecnologia?

Busca-se aqui, portanto, tramar algumas pistas, que possam conduzir, mesmo que precariamente, a possibilidades de variações que sejam capazes de colocar a criação em movimento. A criação se produz por agenciamentos complexos de elementos heterogêneos em conexão assinificante, por isso ela é chamada impessoal.

10 Machado em seu texto “Arte e Mídia” (2004) traz um exemplo muito interessante do compositor anglo-mexicano Conlon Nancarrow, que em 1950 começou a compor para pianolas. Mais tarde, Nancarrow consegue inverter e corromper a programação original da pianola, contribuindo para uma radical reinvenção dessa máquina até então restrita a aplicações comerciais banais.

Dá-se num outro plano que não é o do indivíduo formado como, pessoa, como um *eu*. A criação dá-se por singularidades livres de tempo e espaço, pré-individuais, sem pretensão a sentidos, sendo filha do tempo do acontecimento onde não há controle de uma razão e tampouco de uma vontade subjetivas. Não há criação individual. Todo ato criativo faz falar uma multidão de agentes humanos e inumanos que agem no corpo-de-passageira daquele que cria. Por isso, reitera-se a importância do homem enquanto corpo que se agencia às máquinas, capaz de maquinar, em direção à criação.

Outro tensionamento existente surgido a partir dos avanços tecnológicos, refere-se: à possibilidade de ser mantenedor de um sistema de alienação, de interesses de mercado que levam a uma massificação e banalização; ou refere-se à potência criativa que pode ser extraída desses processos coletivos de invenção. Constataremos, que uma posição dualista, em que se adota alguns dos posicionamentos como “maléficos”, torna-se equivocada. Pois mesmo que se trabalhe no fluxo de um sistema de alienação, o mesmo possui brechas que possibilitam movimentos de resistência e criação.

(...) porque as imensas potencialidades processuais trazidas por todas essas revoluções informáticas, telemáticas, robóticas, biotecnológicas (...) até agora só fizeram levar a um reforço dos sistemas anteriores de alienação, a uma mass-midiatização opressiva e a políticas consensuais infantilizantes. O que irá permitir que estas potencialidades desemboquem enfim numa era pós-mídia, que as livre dos valores capitalísticos segregativos e crie condições para o pleno desabrochar dos esboços atuais de revolução da inteligência, da sensibilidade e da criação? (GUATTARI, 2008b, p.187).

Flusser (2011) em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, diz que as imagens técnicas são produzidas através de aparelhos de codificação, de forma programática. O usuário (denominado de funcionário) que utiliza estes aparelhos semióticos (chamados também de caixas pretas) ignora o processo codificador interno, lidando apenas com o canal produtivo. Por ignorar o mecanismo gerador das imagens, ele fica restrito apenas ao input e output das caixas pretas, de forma que a liberdade estaria sempre restrita às categorias inscritas no aparelho.

O ponto de análise que interessa em Flusser, é quando ele afirma que “o decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa” (2011, p.40). É neste ponto que pretendemos, colocar a discussão sobre a possibilidade de se maquinar a máquina. E o interessante é que quanto mais se desdobrar as diversas interrogações anteriormente colocadas por Machado, se verá que em todas elas existem graus para que a criação ocorra.

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras realmente fundantes na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2004, p.5).

Neste posicionamento, os artistas devem atravessar os limites das máquinas de forma a reinventar suas finalidades e programas, reapropriando-se das tecnologias audiovisuais, eletrô-

nicas, digitais numa perspectiva inovadora em direção às suas ideias estéticas.

Considerar o contexto comercial e industrial em que as máquinas são produzidas (considerando modos padronizados de operar e se relacionar), pode ser ou não um fator para abafar qualquer criação artística. Pois que, nesses casos, também pode-se encontrar brechas para instalar procedimentos criacionistas.

Os defensores da artemídia, entretanto, costumam ser menos arrogantes e mais esper-tos. Eles defendem a ideia de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. No entender destes últimos, a arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. Por mais severa que possa ser a nossa crítica à indústria do entretenimento de massa, não se pode esquecer que essa indústria não é um monolito. Por ser complexa, ela está repleta de contradições internas e é nessas suas brechas que o artista pode penetrar para propor alternativas qualitativas (MACHADO, 2004, p.11).

Outra situação possível, é aquela em que o artista, se propõe a trabalhar dentro das causas e condições dadas pelos programas e aparelhos existentes. Há casos em que o artista, mesmo não tendo conhecimentos técnicos para modificar estes aparelhos, consegue de forma habilidosa tramar estratégias que possibilitem a emergência de processos criacionistas.

Couchot (apud MACHADO, 1997, p.5) traz exemplos de artistas que realizaram estes procedimentos através do uso de estratégias híbridas, “em que imagens migram de um suporte a outro ou coabitam um mesmo espaço de visu-

alização, mesmo sendo de naturezas distintas (artesanal, fotográficas, digitais)”.

Sempre existirão potencialidades ignoradas, à espera de descobertas ou invenções pelos artistas, em direção ao alargamento dos limites instituídos por determinado meio. Pois se a liberdade fosse realmente abafada por se usar aparelhos ou programas já existentes, a fotografia, já teria esgotado todas suas possibilidades artísticas. E sabe-se que isso ainda não aconteceu. Logo pode-se pensar que o processo de criação, está para além do suporte em que se instaura, emerge dele e adquire características próprias, mas não se restringe a ele. Porém essa potência se instaura quando o homem entra em cena e põe-se a maquinar, tensionando aquela determinada matéria em direção às suas potências inventivas.

Pode-se visualizar isto de forma clara no movimento artístico do surrealismo. “Os surrealistas não consideravam estas imposições da técnica fotográfica como restrições aos seus processos criativos: inventaram meios de subverter as predeterminações do aparelho ótico” (REY, 2005, p.40) No seu ato de colar fragmentos diversos, partes do mundo (recortes de tecidos, papel, cacos de espelho, etc.) embaralharam a supremacia de um determinado ponto de vista na imagem, quebraram com hierarquias, e visibilizaram um mundo sem ordenação precisa. Torção, cujos fragmentos, de qualquer ordem, possuem, em si mesmos, potências.

Voltando à pergunta inicial, em como maquinar a máquina, percebe-se que o fator fundamental para se maquinar, não se restringe às variáveis que estão em jogo, mas justamente nas relações que se pode estabelecer entre elas. Que conexões e inclusões podem ser instauradas em direção a linhas de fuga, a linhas capazes de criar rizomas? A que novos e estranhos usos pode produzir o maquinar?

Maquina-se procedendo por variação. Maquina-se instituindo rizomas. Maquinismo sempre produzido, construído, conectável, desmontável, modificável, reversível, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 2007).

Maquinar envolve agenciamentos maquínicos de desejo e coletivos de enunciação. Liana maquina suas obras quando em embate com seu computador-atelier. Maquinar a máquina é pista para pensar e desejar instaurar invenção em tudo aquilo que se realiza. É brecha para em meio aos fluxos e forças que nos atravessam instaurarmos criações. Maquinar a máquina instaura um convite para que o acoplamento ao mundo se dê a partir de agenciamentos. Duplo sentido, agenciamento maquínico de corpos, fluxos técnicos, políticos, linguísticos, biológicos, etc; agenciamento coletivo de enunciação, multiplicidade para além do indivíduo, fluxos heterogêneos e múltiplos que se cruzam incessantemente, possibilitando infinitas montagens.

Trata-se da potência de tornarmo-nos máquina, compor máquina com aquilo que nos atravessa o caminho. Máquina-pensamento para além de um sistema fechado, mas um devir em acoplar com outras máquinas. Compor peça com máquinas e/ou compor peça com outras coisas para constituir máquina. Sistema inventivo de cortes e fluxos. Maquinar a máquina é entregar-se às intensidades, às processualidades, às heterogeneidades.

Tramar nos agenciamentos conexões com a diferença. Fazer daquilo que nos atravessa, linha e não ponto.¹¹ Rizomar em direção as multiplicidades. Articular uma rede de devires, processos maquínicos. Máquina mutante capaz de produzir corpo sem órgãos, de operar por múltiplos desdobramentos.

¹¹ Ver nota 9.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.22).

Computador-atelier como um território sensível para criar seus próprios corpos sem órgãos. Maquinar a máquina por uma política inventiva, por um maquinismo incessante capaz de produzir novos encontros nas relações em que é produzido. Permutação delirante de novos fluxos de relações, agenciamentos sensíveis, operadores intervalares. Maquinismo pulsante aberto a ousadas conexões, a inusitadas explorações.

Referências

CAPISANI, Dulcimira. As ações artísticas nos percursos hipermediáticos da rede internet e do cd-rom. In: CAPISANI, Dulcimira (org.). **Educação e arte no mundo digital**. Campo Grande: Editora AEAD/UFMS, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Mil Plátos**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, V. 1, 2007, 93p.

_____. **Mil Plátos**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, V. 5, 2007b, 235p.

_____. **Mil Plátos**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, V. 3, 2004.

FLECK, Lenira. Poética dos mínimos detalhes. In: KLINTOWITZ, Jacob; FLECK, Lenira (org.). **O dia em que o sonho visitou o sol**. Porto Alegre: Território das Artes, 2009, 103p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GUATTARI, Félix. Heterogênesse. In: GUATTARI, F. (org.). **Caosmose**: um novo paradigma estético.

co. São Paulo: Editora 34, 2008, 203p.

____. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008b.

LÉVY, Pierre. **Tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 2004, 203p.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**: aproximações e distinções. Revista eletrônica e-compós. Edição 1, dezembro de 2004.

____. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Ensaio apresentado no evento Arte em la Era Electrónica- perspectivas de una nueva estética, Barcelona, 1997. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/82634/mod_resource/content/1/MACHADO%2C%20ARLINDO.%20REPENSANDO%20FLUSSER%20E%20AS%20IMAGENS%20T%20C%3%89CNICAS.pdf Acesso em 24/03/14.

PASSOS, Eduardo. A relação entre cognição e artifício no contemporâneo: os limites do humano. In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo (org.). **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o impossível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v.13, n.22, maio de 2005.

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura**. Disponível em <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/sujeticabourdieu.doc>> Acesso em: 25/06/2012.

____. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2006. 248p.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contempo-**

rânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. 127p.

SILVA, André do Eirado. Maquinar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do. MARASCHIN, Cleci.(orgs.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Andresa Thomazoni

Psicóloga UFRGS, Mestre em Psicologia Social e Institucional UFRGS e doutora em Informática na Educação UFRGS. Atualmente é professora do Mestrado em Educação, Mestrado em Docência Universitária e Especialização em Inovação e Tecnologia Educativa da Universidade Internacional Iberoamericana UNINI Porto Rico.

Tania Fonseca

Psicóloga, Doutora em Educação/UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Docente nos programas de pós-graduação em Psicologia Social e Institucional e em Informática na Educação/UFRGS. Desenvolve pesquisas nas linhas Clínica, Subjetividade e Política e Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição.

Margarete Axt

Professora doutora em Linguística Aplicada, professora e pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Educação e no Programa de Pós-graduação em Informática na Educação/UFRGS e coordenadora do Laboratório em Linguagem, interação e cognição.

NAVEGANTE: OS CAMINHOS PARA A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ARTE/EDUCAÇÃO

NAVIGATOR: THE PATHS TO THE AESTHETIC EXPERIENCE IN ART/EDUCATION

Rafaela Pupin de Oliveira

FAAC, UNESP Bauru

Eliane Patrícia Grandini Serrano

FAAC, UNESP Bauru

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão sobre as possibilidades poéticas e educativas da experiência estética, uma forma particular de interação com objetos artísticos, tanto do ponto de vista da fruição como do fazer poético. Ambos podem ser explorados pelo arte/educador, como mediador, pesquisador e agente em processos criativos. Estes aspectos são explorados pela metáfora do navegante, o qual é conceituado como sujeito que é desafiado a criar seu próprio caminho para vivenciar a experiência. Os conceitos teóricos, o olhar poético e suas relações evidenciam a importância do “navegar” em momentos desafiantes como o de pandemia. Identifica-se o processo orgânico e subjetivo da experiência, o papel do professor-artista, a educação estética e o potencial da arte na formação do ser humano.

Palavras-chave: experiência estética; arte/educação; mediação; processo criativo.

Abstract: *This article presents a discussion on the poetic and educational possibilities of the aesthetic experience, a particular form of interaction with artistic objects, both from the point of view of fruition and poetic making. Both can be explored by the art / educator, as a mediator, researcher, and agent in creative processes. These aspects are explored by the navigator’s metaphor, who is conceptualized as a subject who is challenged to create his own way to live an experience. Theoretical concepts, the poetic look and their relationships show the importance of “navigating” in challenging moments like the pandemic. The organic and subjective process of experience, the role of the teacher-artist, aesthetic education, and the potential of art in the formation of human beings are identified.*

Keywords: *aesthetic experience; art/education; mediation; creative process.*

Introdução

Os caminhos percorridos pelo arte/educador na elaboração de propostas educativas direcionam-se, de modo geral, para a construção de conhecimentos específicos da Arte e da cultura por meio do estudo e criação de obras, imagens e objetos estéticos, bem como suas relações com questões históricas e sociais. Nestes processos de ensino-aprendizagem, aquele que realiza propostas depara-se com questões acerca do pensar e perceber o mundo de forma significativa, não apenas para os aprendizes, como também para si mesmos.

Uma das formas de se abordar as vivências educativas e artísticas é por meio da experiência estética, um conceito que considera a relação entre o sujeito e o objeto, permeados pelos sentidos, os contextos mediadores, e própria vida. A experiência, conceituada a partir do pedagogo John Dewey (2010) depende mais uma postura a ser assumida pelo sujeito, uma atitude para colocar-se em condições internas para interagir com os objetos estéticos, em detrimento de deparar-se com um arranjo de condições materiais propícias.

Em tempos em que novos desafios se apresentam, o professor é chamado a repensar seus caminhos até então traçados, recriar-se, refazer rotas em busca de processos ainda não explorados. Frente às diferentes realidades, ele depara-se com a necessidade de refletir sobre suas propostas, a qual aqui se discute à luz da experiência estética, ou seja, uma forma particular de interação entre o sujeito e os objetos artísticos, em um fluxo que leva à unidade com o meio ambiente, à construção do próprio saber inerente à vivência.

O conceito de experiência estética na arte/educação contribui para pensar sobre aprendizagem significativa, considerando primeiramente as ações que fazem sentido para si, como

sujeito que se relaciona de modo singular com a Arte, da mesma forma que evidencia o potencial transformador dos desafios que o mundo experienciado oferece. Aqui exploramos este conceito por meio da metáfora do Navegante, um personagem que se abre para um chamado, explora o mundo enquanto investiga suas próprias questões e realiza-se com um ato criador, o qual representa o sujeito da experiência estética que se envolve com a arte, em especial o arte/educador.

Coloca-se, assim, em evidência as potencialidades de lançar um novo olhar sobre as navegações dos mares da arte e da cultura, vistas como uma possibilidade válida e transformadora na aquisição de conhecimentos, ainda que em tempos de pandemia e isolamento social.

A jornada da experiência estética e por que é preciso navegar

O Navegante inicia sua jornada. Mapas abertos, os sentidos colocam-se atentos, de prontidão para dar o primeiro passo. Mas de que jornada estamos falando? Para onde ela se encaminha? Quais mapas o estariam guiando e porquê utilizá-los?

A primeira paisagem a se avistar é a da experiência estética, um conceito explorado na filosofia desde os pensadores clássicos, que investigavam a natureza da arte e do belo, e que envolve pensar, de modo geral, em três aspectos, segundo Greuel (1994): a) a obra; b) o artista e o ato de produção; c) o apreciador.

John Dewey (1859-1952) foi um dos teóricos que se dedicou a pensar a experiência no século XX, de modo especial com relação ao seu potencial no processo educativo, bem como na relação orgânica entre arte e vida. A experiência estética segundo Dewey pressupõe uma interação característica com o meio ambiente, no qual a vida se realiza e que nos oferece meios de

satisfazer nossas necessidades, mas também provoca desafios constantemente.

Por meio das tensões geradas, há a oportunidade de resolução. O indivíduo se engaja para a mudança, e em direção a um desfecho pode ter uma experiência. Isto ocorre normalmente nas situações da vida, como explica o autor, pois é como se caracteriza o mundo real, ou seja, uma combinação de rupturas, reencontros, movimento e culminação (DEWEY, 2010).

Assim, entende-se que há uma qualidade estética possível em nossa interação com o meio ambiente, mas Dewey (2010) explica que alguns fatores distinguem uma experiência singular e estética. Esta ocorre quando é vivida de forma integral e completa, para que, chegando ao seu fim, seja possível considerá-lo não uma conclusão, mas a consumação de um movimento de acumulação.

Este caráter consumatório significa que a experiência é um todo integrado (BARBOSA, 2008), pois o sujeito alcança uma harmonia interior, significando que se unificou com o meio. John Dewey (2010), então, afirma:

Uma experiência estética só pode compactar-se em um momento no sentido de um clímax de processos anteriores de longa duração se chegar em um movimento excepcional que abarque em si todas as outras coisas e o faça a ponto de todo o resto ser esquecido. O que distingue uma experiência como estética é a conversão da resistência e das tensões, de excitações que em si são tentações para a digressão, em um movimento em direção a um desfecho inclusivo e gratificante. (DEWEY, 2010, p. 139)

Isto quer dizer que, conforme o pensamento de Dewey (2010), a experiência estética é quando se atinge o auge da integração do ser com o mundo, e a arte especificamente configura-se como “a melhor prova da existência de uma

união realizada e, portanto, realizável, entre o material e o ideal” (DEWEY, 2010, p. 97), considerada como parte dos processos da vida.

A arte em produção é vista como um processo atrelado à experiência estética, à medida que o artista interage com um material físico, seja seu próprio corpo ou algo externo a si, com a intenção de criar algo para ser visto, tocado, ouvido, sentido. Aquele que produz arte está em constante observação e percepção do que realiza, estando a qualidade estética envolvida no ato criativo (DEWEY, 2010).

Dewey (2010) explica a diferença e a similaridade da experiência daquele que aprecia um objeto realizado em uma experiência: “Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original.” (DEWEY, 2010, p. 137) O objeto necessita ser perpassado pela emoção, e é a partir da matéria, originada na natureza, que mergulhamos nesta forma de experiência.

Nossos sentidos atuam como intermédio desta relação com o meio. Assim, para entendermos a experiência, tem-se que levar em conta os órgãos através dos quais os seres humanos participam da vida ao seu redor. Nas palavras do filósofo John Dewey (2010), os sentidos operam como “sentinelas”, que em uma experiência estética são mais do que receptores, pois é através deles que o sujeito participa ativamente, lembrando que o significado de “sentido” abrange uma variedade de conteúdos: “o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual.” (DEWEY, 2010, p. 88)

Complementar ao pensamento de John Dewey são as considerações de Jorge Larrosa (2002) sobre a experiência, o qual define esta palavra como “o que nos acontece”. O autor enfatiza o pronome “nos” para explicar que experiência não é simplesmente o que acontece, é o

que *nos* toca. Ou seja, é a possibilidade de que algo nos afete.

Larrosa (2002) retoma a origem da palavra, que vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A etimologia da palavra nos oferece uma relação interessante, a qual serviu de inspiração para criar o mundo imaginário e a narrativa desenvolvida no livro ilustrado “Navegante”. Experiência vem do latim *experiri*, que significa provar, experimentar. Do radical *periri*, também se origina a palavra *periculum*, perigo, e ainda, explica o autor: “A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem (...)” (LARROSA, 2002, p. 25).

Mostrando como esta palavra tem uma rica dimensão que carrega o sentido de uma passagem, mas também de perigo, a ideia de Larrosa (2002) permite entender as travessias protagonizadas pelos navegantes, educadores, artistas, na experiência estética como uma viagem, na qual o sujeito embarca e engaja ativamente sua percepção, rumo à consumação, ou à criação artística, como atividade que reúne todas as qualidades do processo.

Navegante: o sujeito da experiência na leitura do mundo e intervenção sobre ele

O Navegante é o ser que embarca em uma jornada em busca dos significados de estar no mundo. Mas esta jornada não começa ao acaso. Ele parte de um reconhecimento de si mesmo como um sujeito diante de um desafio particular. Da dúvida, surge a vontade; do encontro, a amplitude. “Quais as possibilidades tenho eu diante desta realidade? O que há além deste horizonte contemplado?”, indaga-se.

Larrosa (2002) diz que o sujeito da experiência é como um território de passagem, um lugar,

que por ser também superfície sensível, é onde ocorrem os acontecimentos. Para ser Navegante, é necessária uma abertura essencial, um “ex-por” a um risco e a uma vulnerabilidade, para ser tocado, afetado, para que algo, de fato, lhe aconteça. Brincando com os prefixos, Larrosa traduz a questão: “Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’.” (LARROSA, 2002, p. 25)

É por isto que John Dewey afirma que a experiência não é feita apenas por uma dimensão ativa (do acontecimento), pois tem uma dimensão passiva. Ser sujeito para experiências estéticas é estar receptivo diante do que se vivencia, e ter consciência disto (CARLESSO; TOMAZETTI, 2011). Esta passividade que tanto Dewey quanto Larrosa ressaltam caracteriza a experiência como constituidora do sujeito:

O sujeito passional (não apenas ativo e nem simplesmente passivo) sofre ou sente as consequências daquilo que se permitiu vivenciar. Na experiência, o sujeito é receptivo àquilo que é “novo”, ao *acontecimento* da experiência, nos termos de Larrosa, ou à *construção* e *reconstrução* da mesma, segundo Dewey. (CARLESSO; TOMAZETTI, 2011, p. 85)

Existe até uma figura conhecida de todos nós, que habita nosso imaginário pelas aventuras literárias e narrativas cinematográficas, e que Larrosa (2002) evoca para definir o sujeito da experiência: o pirata. Este personagem é lembrado a partir da relação com a palavra experiência. Como já vimos, a palavra tem origem no radical *periri*, que leva à raiz *per* (do grego), de onde derivam outros termos sobre travessia, passagem e viagem. Pirata (*peiratês*) também tem essa raiz, e compartilha algo a mais com os significados expostos pelo autor: “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço inde-

terminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.” (LARROSA, 2002, p. 25)

O Navegante é quase um pirata. Atravessa os mares sozinho até alcançar o momento de vulnerabilidade e transformação, a experiência estética. Foi justamente esta a imagem que inspirou a metáfora, pensando mais na sua situação de receptividade diante dos possíveis perigos que enfrentaria do que nas intenções de dominar (já que, nos dias atuais, há uma tendência de objetificação do mundo) que muitas vezes imaginamos nas histórias em que este personagem nada mais é do que um vilão.

Por isso a experiência tem algo do mundo e tem algo do ser. A travessia ocorre naquele que, em sua singularidade, está receptivo para que ocorra a passagem. É neste sentido que a experiência permite ao ser humano ver-se como um sujeito aberto, dialógico, relacional, como diz Quintás (1993).

Configurando sua personalidade, o indivíduo encara-se como criatura viva. Este termo é utilizado por John Dewey (2010) para caracterizar as condições propícias para o sujeito viver e constituir-se pelas experiências.

De acordo com as energias da natureza, as intenções de ampliar sua própria vida e a estrutura do organismo humano, fundam-se os campos de existência da arte, segundo Dewey (2010, p. 93): “A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo.”

Pelo fato da experiência existir e ser possível, tem-se a arte. A qualidade estética é encontrada pela experiência de fazer e perceber, conforme ela proporciona uma realização satisfatória (DEWEY, 2010). Mas como e quando as práticas inerentes às reflexões do trabalho do arte/edu-

cador configuram uma experiência estética e qual o potencial de vivenciá-la?

O professor como Navegante

Assim como a experiência em arte é posta em vínculo com as experiências da vida, também a educação se define, como na percepção, por atividades de reconstrução edificantes. Pontes (2015) explica que:

A educação, entendida como um fenômeno direto e particular da vida humana, é processo de reconstrução e de reorganização do conhecimento que provoca o sujeito para experiências futuras. A educação é a experiência em curso, ao mesmo tempo em que é resultado da experiência.

Com base no autor, a tarefa do educador é saber em que direção se move a experiência, percebendo as nuances do contexto que a envolve, convivendo com o desafio de conciliar o controle externo com o propósito de crescimento a partir da situação vivenciada. Isto requer também a interação com outros sujeitos de experiências.

Assim, nas buscas de sua jornada, o Navegante não está totalmente sozinho. Mesmo que as descobertas sejam pessoais, sem a existência de outros seres nada seria possível. Um mentor pode lhe ajudar a encontrar a embarcação que lhe serve e indicar os caminhos até as águas. Conhecedor dos compassos, familiar das trilhas, investigador dos mares (des)conhecidos, um mediador pode auxiliar o navegante a lidar com seus desafios e percalços.

Na Arte, pode-se pensar que mediação é aproximar o(s) sujeito(s) do objeto estético, mas há uma amplitude de situações em que ela se realiza. Martins, em parceria com Picosque (2012), afirma que a primeira mediação é aquela feita pela própria obra, entre o autor e o fruidor, fun-

damentalmente entre eles se estabelece o jogo da experiência. Além disso, mediação não envolve apenas o trabalho em espaços culturais, mas está relacionada a uma atitude do professor de Arte, que incorpora reflexões em suas ações educativas de maneira intencional e provocadora.

Atuar como mediador é valorizar, de um lado, objetos intrínsecos da teia cultural, social e histórica da humanidade, e de outro, toda a diversidade de influências existentes em cada ser, pois os viajantes sensíveis carregam suas bagagens, o que não deve ser ignorado. Por isso, Martins e Picosque (2012) entendem que mediar não é estar entre dois, mas estar entre muitos:

Um “estar entre” que não é entre dois, como uma ponte entre a obra e o leitor, entre aquele que produz e aquele que lê, entre o que sabe e o que não sabe, mas em meio a um complexo de pensamentos, sensações, histórias reatualizadas. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 47)

Esta rede complexa leva ao que Kastrup et al. (2007) compreende sobre o que é a obra: não simplesmente um objeto, mas um campo de forças, as quais atravessam quem é capaz de aproximar-se delas. E assim, se define o encontro com produções artísticas: “Entrar em contato com a arte é se deixar atravessar por essas forças que nela circulam, que o objeto artístico porta, veicula ou contrai.” (KASTRUP et al., 2007, p. 42)

A Arte em sua dimensão mediadora inclui deixar-se afetar e ser afetado em experiências, compartilhá-las, ao mesmo tempo que se ampliam repertórios e conhecimentos teóricos, e isto começa pelos próprios propositores da arte/educação. Segundo Martins e Picosque (2012), professores são chamados a incorporar o papel de quem convive com a arte e sabe viver a experiência. Almeida (2009) também defende esta ideia, enquanto afirma que entre criar e ensinar muitas trocas podem ser estabelecidas em que um trabalho enriquece o outro:

A relação entre ensino e produção de arte ocorre, em primeiro lugar, nas trocas que acontecem entre uma atividade e outra. Muitas vezes, as questões, as pesquisas, a temática, os materiais e os procedimentos que os artistas-professores desenvolvem em seu trabalho pessoal são levados para a sala de aula. (ALMEIDA, 2009, p. 82)

Desta forma, o educador é capaz de promover situações significativas como pesquisador, sendo o convidado fundamental para momentos de contato com a arte antes que proponha suas ações, como uma porta que abre para o caminho do estético:

São os cinco sentidos que podem, passo a passo, abrir para nós o nosso caminho pelo estético. É pela apreensão estética, pelo modo como nosso corpo é afetado e deixa afetar que nossa sensibilidade é ativada. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 127).

O professor de arte é o protagonista desta aventura, à medida que explora territórios desconhecidos como experiências vivas e singulares. Um dos modos de acessar esta identidade é encarar-se como um escavador de sentidos, como afirma Martins e Picosque (2012), que compreende o desvelar dos sentidos dos estudantes porque parte do que toca a si mesmo. Viver com intensidade as experiências potencializa que outros seres as vivencie:

Como professores andarilhos na cultura, nutridos cotidianamente pela contemporaneidade, em estados de invenção, atentos e sensíveis aos outros que conosco vivem processos educativos, poderemos potencializar olhares outros sobre a cultura que está em nosso entorno. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 57)

Ao realizar esta caminhada, o professor é o Navegante desperto, atento, vivo, que estuda e

se questiona sobre as imagens e os conteúdos que fazem parte da sua prática. Explorando o seu próprio acervo e as obras que podem vir a fazer parte dele, os professores-pesquisadores imergem em objetos estéticos, imagens da cultura, artistas, livros, museus, reproduções e sites, de modo que tudo começa pela sua formação cultural. Isto requer estar atento ao redor, como um bom coletor. Em vista deste processo, que também é criador, o professor potencializa-se como professor-artista, ou artista-professor.

O artista-professor é uma das possibilidades do “artista-etc”, conceito definido pelo artista Ricardo Basbaum, atuante na cena artística brasileira desde os anos 80. Basbaum imagina que o papel do artista se amplifica ao questionar a natureza e a função de suas ações, e por isto não é um artista-artista (CURI, 2012). Quando definido desta forma, o artista dialoga com outras áreas e incorpora outras funções, ampliando o pensamento e o fazer artístico nos campos da cultura (VASCONCELOS, 2007).

Este híbrido de professor com artista se realiza no desenvolvimento métodos didáticos como um processo artístico, um entrelaçamento de procedimentos cujo resultado não é uma obra, nem uma aula, mas algo além, que é fruto das duas ideias. Novos significados emergem dali, tanto que as estratégias do artista-professor contemplam relações com indivíduos (para o artista, o espectador; para o professor, o aluno) que intervêm sobre o processo, de modo que o conhecimento se constrói como vivência.

Deste modo, Loyola e Pimentel (2015) afirmam que o processo de criação em Arte (no sentido de disciplina escolar) não é linear, contrário a um roteiro pré-estabelecido a ser seguido à risca. Os recursos para proposições educativas têm então, um caráter criativo, como um estímulo às possibilidades de reflexão sobre ensinar e aprender Arte nos mais variados contex-

tos e para aprendizes com diferentes bagagens.

Assim, há que se dar importância para a mediação do professor, que pode envolver-se com processos semelhantes aos dos artistas: manipular materiais, trabalhar em ateliê, revisar propostas de acordo com as necessidades, encarar o lado imprevisível da criação, envolver-se com produções poéticas e experimentações, bem como conduzir experiências na jornada do ensinar e aprender, que naturalmente também envolve trabalhos em coletivo e o diálogos reflexivos, aspectos da ação docente que podem ser incorporadas pelo artista-professor (LOYOLA; PIMENTEL, 2015). Trata-se de uma ação de expansão, conforme Martins e Picosque:

A aposta é na liberdade de professoras/professores inventando a si mesmos e seus fazeres em sala de aula, ao sabor da inocência de certo aprendizado, experimentando o traçado de seus próprios mapas de arte, desenhando lineamentos para percorrer lugares pouco explorados, sítios valorizados, buscando trilhas e clareiras junto com seus aprendizes. Ousando aprender a desaprender. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 125-126)

Isto se faz cada vez mais pertinentes nos dias atuais, dadas as complexidades impostas pela pandemia. Adentrando na ambiência criadora da invenção somos estimulados a pensar, a inventar problemas que desconcertam nossas próprias percepções e sensações, o que nos impõe a necessidade de descobrir em nós mesmos novos modos de olhar, pensar, sentir, agir. Como afirmam Martins e Picosque (2012, p. 129), “O vir-a-ser é sempre uma ação de criação.” Os caminhos do ensino-aprendizagem são um movimento processual, nunca de parada, sempre de navegar.

O protagonista tem que remar por mares que não conhece, indo em direção a algo que é novo para ele. A abertura para o desconhecido leva-o

a uma superação, à entrega que o transforma. Ao alcançar novos territórios, percebe a experiência, consome seu gesto, alcança uma forma, o artístico, que não é algo isolado, mas faz parte de todo o mundo novo. Ele atinge a culminação, fez-se por causa do processo. A partir dali o Navegante sabe que viveu uma experiência e pode viver mais, consciente de que não será mais o mesmo. Assim, segue em busca de novas descobertas.

Conclusão

Por meio desta exploração, o conceito de experiência estética, baseado no pensamento de John Dewey (2010) e Jorge Larrosa (2002), oferece os rumos para compreender que para que ocorram experiências transformadoras, há a necessidade de se criar condições favoráveis à interação produtiva e formadora entre o sujeito e o meio, o que ressalta a importância da atuação dos educadores.

A partir da experiência na educação é possível transformar-se em criaturas vivas, abertas para aprender e se relacionar de forma imaginativa e criativa com a realidade. Os sujeitos dos processos de ensino-aprendizagem, ou seja, os navegantes da experiência, são representativos do potencial humano para adquirir conhecimento de forma significativa e intencional.

Por isso, a experiência passa pela compreensão da presença do sujeito fruidor e criador, definido por Larrosa (2002) como sujeito da experiência, e por Dewey (2010) como criatura viva, que precisa estar passivo e também ativo, em doses equilibradas, para que ocorra uma percepção elevada e um jogo de construção de sentidos. Tal jogo se realiza também nos processos de mediação, como também do professor-artista, que incorpora em suas práticas o investigar, o pensar, o navegar.

Com a metáfora do Navegante, expõe-se a

riqueza da interação sensível e cognitiva com o mundo, a qual guarda o potencial de aprendizado e formação como ser humano frente a diferentes desafios. Encarando a si mesmo como Navegante, o professor pode ser protagonista de uma jornada significativa pelo universo da Arte, a qual apresenta-se em uma realidade desafiadora.

A abertura é chave para navegar, uma atitude que se faz necessária para ser sensível quanto às questões do mundo, como também para refletir sobre caminhos pessoais frente a diversas realidades. São muitas as vias pelas quais se pode percorrer. Com trilhas já exploradas, rotas projetadas e mapas com um “x” marcando o destino. A alteração das possibilidades leva naturalmente o ser humano a rever os caminhos a percorrer, seja por terra ou por mar. O Navegante tem diante de si uma missão que sempre se renova: fazer sua travessia chamada experiência estética no mundo rico da aprendizagem e da criação artística.

Referências

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: Razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o Ensino de arte no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

CARLESSO, Dariane; TOMAZETTI, Elisete Medianeira. as condições de (im)possibilidade da experiência em John Dewey e Jorge Larrosa: algumas aproximações. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 75-97, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2204>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

CURI, Fernanda. “Ricardo Basbaum, um artista-etc”. **Bienal**, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/551>. Acesso em: 22 de ago. 2020.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GREUEL, Marcelo da Veiga. Da "Teoria do Belo" à "Estética dos sentidos": reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. **Anuário de Literatura**, v. 2, n. 2, p. 147-155, 1994.

KASTRUP, Virgínia; GRINSPUM, Denise; TEIXEIRA, Guilherme; GIDALI, Marika; COUTINHO, Rejane. Entre o encontro e a provocação: a ação mediadora. In: MARTINS, Mirian Celeste; EGAS, Olga e SHULTZE, Ana Maria (org.) **Mediando [con]tatos com arte e cultura**. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2007, p. 41-60.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

MARTINS, Mirian Celeste, DEMARCHI, Rita. Mediação cultural: entre sujeitos/corpos/experiências estéticas. **Revista Digital Arte Educação-Cultura-Formação-Comunicação-Produção**. V. 8. n. 17. julho, 2016.

LOYOLA, Geraldo F; PIMENTEL, Lúcia G. Professor-artista-professor: Reflexões Estéticas Sobre o Ensino-aprendizagem em Arte. In: Seminário da Pós-Graduação em Artes na UFMG: Pesquisas em Andamento. 1. 2015, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: SEPOGA, 2015.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarihos na cultura**. São Paulo: Intermeios, 2012.

PONTES, Gilvânia Maurício Dias de. Reflexões sobre a experiência estética na educação. **Revista GEARTE**, v. 2, n. 2, p. 203-212, ago. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. EDIÇÃO Petrópolis: Vozes, 1993.

VASCONCELOS, Edmilson Vitória de. As poéticas pedagógicas do artista-professor. In: RAMALHO, Sandra Regina; OLIVEIRA, Sandra Marcowiecky (Orgs). Encontro Nacional da ANPAP,

16, 2007, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UDESC, 2007. p.791-799. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/080.pdf>. Acesso em 05 de ago. 2020.

Rafaela Pupin de Oliveira

Licenciada em Artes Visuais pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da UNESP de Bauru. De 2016 a 2020 foi bolsista do Programa de Iniciação Científica Pró-Talentos da Prograd - Unesp, na qual se desenvolveram pesquisas na área de arte-educação. Participou de 2016 a 2018 do Projeto de Extensão Universitária UNATI (Universidade Aberta à Terceira Idade) - Rejuvenescendo com Arte, e de 2017 a 2018 participou do Grupo de Estudos do Polo Bauru FAAC/Unesp Arte na Escola como monitora voluntária. É professora contratada de Arte na Rede Municipal de Ensino de Fernandópolis-SP (2021). Tem interesse nas áreas de arte-educação, mediação em arte e cultura, e poéticas da ilustração.

Eliane Patrícia Grandini Serrano

Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1990), mestrado em Projeto, Arte e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997) e doutorado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Atualmente é regente de dedicação integral à docência da Universidade Estadual Paulista - FAAC - Bauru. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, artes plásticas, artes visuais, educação e arte-educação.

O EXPRESSIONISMO E A POÉTICA DO LIXO

THE EXPRESSIONISM AND THE POETICS OF WASTE

Olga Kempinska

GCL-UFF

Resumo: A mais violenta das vanguardas artísticas do início do século XX, o expressionismo desafia o discurso totalitário por meio da atualização da ambivalência entre o puro e o impuro característica do regime do sagrado. O presente trabalho busca compreender o sentido do expressionismo na literatura em um diálogo frutífero com as artes visuais. A poética do lixo elaborada em diferentes âmbitos culturais pelos autores tais como Wassily Kandinsky, Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz e Nuno Ramos torna-se nesse contexto uma forma de se trazer para o âmbito da arte a preocupação pela vida subjetiva do ser humano ameaçada pelo nivelamento totalitário.

Palavras-chave: expressionismo, totalitarismo, lixo, sagrado.

Abstract: *The most violent among the artistic avant-gardes of the early twentieth century, the Expressionism challenges the totalitarian discourse by using the ambivalence between the pure and the impure characteristic of the regime of the sacred. The present article seeks to understand the meaning of expressionism in literature in a fruitful dialogue with the visual arts. The poetics of waste elaborated in diverse cultural domains, by the authors such as Wassily Kandinsky, Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz and Nuno Ramos becomes in this context a way of bringing to the scope of art the concern for the subjective life of the human being threatened by totalitarian levelling.*

Keywords: *Expressionism, Totalitarianism, Waste, Sacred.*

Na ilusão da vida, eis o homem que encontra suas verdades e que as perde, na terra da morte, para voltar, através das guerras, dos gritos, da loucura de justiça e de amor, enfim, da dor, para esta pátria tranquila, em que a própria morte é um silêncio feliz. Eis, ainda...

Albert Camus

O discurso totalitário “é concebido como uma ordem” (GŁOWIŃSKI, 2014, p. 97), dispensando por completo os elementos persuasivos. Seu sujeito é radicalmente não subjetivo e remete a um “depositário do ‘correto’” (GŁOWIŃSKI, 2014, p. 98), que abusa das dicotomias claramente delimitadas, e que revela a seu ouvinte passivo uma visão do mundo como conspiração. Tendo percebido muito cedo as ameaças do totalitarismo, as vanguardas artísticas do início do século XX reagiram com violência aos abusos dos sistemas de opressão. Dentre essas respostas, destaca-se o expressionismo, que dialoga com o discurso religioso em busca dos meios da resistência subjetiva. Atualizando o regime do sagrado baseado na ambivalência do puro e do impuro, o expressionismo encontra na poética do lixo um de seus desdobramentos mais significativos.

O expressionismo e o discurso religioso

O poema “Cabeças”, de 1937, encena a multiplicidade subjetiva valorizada no contexto da poética expressionista, a mais violenta de todas as propostas vanguardistas e que possui como uma de suas características importantes a exploração dos recursos subjetivos do ser humano e a desconfiança em relação ao discurso científico:

O homem de três cabeças parou na beira do mato. Nos dois ombros pousaram seus pescoços a má e a boa.

O rosto do meio estava turvado e ele, calado, brilhava como um candelabro de três

braços.

O homem escreveu na areia os nomes.

A má cabeça sussurrou: Impuro, de coração seco, você ninguém ama.

Mas a boa voltou seu olhar:

– Ah, qual amor carrega mais puro pesar do que a pena de não se ter bastante amado.

Na skraju lasu zatrzymał się człowiek a miał trzy głowy. Na ramionach obu oparty szyje zła głowa i dobra.

Twarz ta pośrodku była zamącona i milczał, błyszcząc jak świecznik trójzębny.

Człowiek wypisał na piasku imiona.

Zła głowa wtedy szepnęła: – Nieczysty, serca oschłego, nie kochasz nikogo.

A głowa dobra zwróciła wejrzenie:

– Ach, jakaż miłość czystsze nosi brzemię, niż rozpacz, że się nie dosyć kochało.

(MIŁOSZ, 2011, p. 111, tradução minha)

Na obra de Czesław Miłosz, que assinala uma forte tendência ao catastrofismo, muito cedo surge a questão da intensa erosão do imaginário religioso, que diz respeito à percepção de “sombras e rachaduras” (TEUSZ, 1999, p. 148) no todo metafísico. Entretanto, são justamente a complexidade e a historicidade desse imaginário que se transformam no âmbito expressionista em contrapesos eficazes ao discurso dicotômico da ciência. Destarte, no poema “Cabeças”, que lança mão da forma dialógica, entre “não amar ninguém” e “não ter amado bastante” aparece uma zona fértil de incerteza ética e emocional que se torna o espaço da resistência psíquica do ser humano.

Fazendo parte da primeira fase da produção do poeta polonês, fortemente marcada pela atuação em um grupo expressionista de Vilna

formado em 1931, o poema apresenta, de fato, algumas características da vanguarda. Inaugurado no século XIX no contexto da discussão acerca das inovações na produção artística, o próprio termo “vanguarda” “conservará suas ressonâncias de militância e combate” (RIOUT, 2014, p. 10) e, de fato, os movimentos vanguardistas insistem na dimensão autocrítica da arte. Assim, a elaboração das unidades materiais da estrutura da obra no próprio fazer artístico torna-se a questão central da arte vanguardista. No bojo das diversas vanguardas do início do século XX, no qual a prática artística costuma coincidir também com a produção do discurso teórico, o expressionismo distingue-se pela relação com a abstração e com a violência. Rejeitando a figuração e subvertendo o sentido do “realismo” – com o qual mantém, no entanto, uma relação de contraponto –, e afirmando a intensidade do medo como a principal emoção da condição humana nos tempos da crise da confiança no progresso e do conhecimento científico, o expressionismo atinge, de fato, os limites da lucidez:

A consequência do pessimismo de Miłosz, sua expressão escatológica são os meios que pela completude do desespero, apagando o caráter provisório da fonte desse pessimismo investem-no com a dignidade de uma visão geral da realidade, importante independentemente de suas origens. Nessa origem casual e ao mesmo tempo na completude do pessimismo de Miłosz talvez resida a fonte das numerosas antíteses, nas quais se articula seu lirismo. (WYKA, 1937, p. 169)

Um intenso conflito formal havia se tornado o núcleo da composição pictórica de Wassily Kandinsky, dispensando a figuração e encontrando sua forma na apresentação do contraste cromático. De fato, mobilizando um imaginário religioso em crise, os primeiros quadros abstracionistas,

pintados por Kandinsky na Alemanha, remetem à violência simbólica e às questões escatológicas, evocando “o tema do Juízo Final, um tema frequente nas obras do período anterior à Guerra, paralelamente com outros parecidos: apocalipse, ressurreição, destruição e renascimento” (DÜCHTING, 1992, p. 39).

A composição do poema “Cabeças” em duas estrofes atualiza uma estrutura de oposição, evitando, contudo, a simples dicotomia graças a sua irregularidade. Oriundo da decepção existencial, da impressão de uma catástrofe iminente, contestador do realismo e da representação da realidade “exterior”, o expressionismo buscou, com efeito, pela encenação do universo subjetivo interior, acentuando “o princípio da expressão de si mesmo e da expressividade em geral” (VAJDA, 1973, p. 47).

“A esmagadora opressão das doutrinas materialistas, que fizeram da vida do universo uma vã e detestável brincadeira, ainda não se dissipou” (KANDINSKY, 2000, p. 28), constatou Kandinsky no texto considerado como o manifesto do expressionismo e do abstracionismo. Escrito em 1910 e publicado em 1912, *Do espiritual na arte* apresenta o sentido da forma pura proveniente do Oriente e o legado do pensamento da estética do século XVIII, coincidindo com a elaboração da primeira aquarela abstrata e com a determinação da relação entre a produção artística e a necessidade interior. Ao descrever a arte como expressiva, Kandinsky assinala a necessidade de se buscar por “sentimentos mais matizados e ainda sem nome” (KANDINSKY, 2000, p. 28). Dessa maneira, o artista participa do movimento da desconfiança perante o convencionalismo da vida interior típica de todas as vanguardas artísticas do início do século XX, assinalando também a proximidade entre a criatividade e a angústia, comum a todos os artistas expressionistas.

Considerado como um importante precursor

do expressionismo, o estudo de Wilhelm Worringer *Einführung und Abstraktion* (1908), ao partir da reflexão referente ao âmbito da arquitetura, formula a origem da obra de arte na vontade artística (*Kunstwollen*), que remete ao conjunto de vivências, no qual pode prevalecer ora a emoção, ora a abstração. A obra de arte constitui, assim, a descarga do impulso da vontade artística. É a tendência à abstração, que, diferentemente da emoção voltada para a afirmação vital e para a ornamentação orgânica, surge da experiência da angústia, ou seja, do intenso pavor suscitado pelo mundo exterior e pelo temor do espaço:

No que tange ao impulso para a abstração, este nasce, segundo Worringer, no solo de uma inquietude, um certo pavor interior do ser humano perante os fenômenos do mundo exterior, material, espacial. Em seu fundamento jaz um temor de perder-se na diversidade dos fenômenos do mundo espacial, o medo do espaço enquanto tal, como algo alheio ao ser humano, *Raumschau* (*Raum* – espaço, *Schau* – medo) (sic) temor dele. E desse solo por assim dizer negativo nasce o impulso para se conquistar alguma tranquilidade, para apaziguar-se em uma forma espacial simples, transparente, cristalina (cristalizada), na qual se escolhe obviamente as formas relativamente simples (INGARDEN, 1981, p. 150).

Uma vez que a bibliografia existente sobre a pintura expressionista é muito mais rica e mais consistente do que aquela disponível sobre as obras literárias, extremamente diversificada em seus argumentos e suas conclusões, que não raramente chegam a ser contraditórias, a busca pelos elementos da poética especificamente expressionistas do texto literário, que parecem corresponder ao rigor da pesquisa da interioridade humana e das formas de sua exteriorização, afirmando-se como um “fusionismo entre pensamento científico e espiritualidade” (GONÇALVES, 2002, p. 694) torna-se um grande

desafio.

Significativa é nesse sentido a colocação subjetiva no poema expressionista de Miłosz, que abriu a presente discussão. Mais tarde, nos anos 70, enriquecida pela experiência da emigração e da tradução, mas também desgastada pelos horrores totalitários do século XX, a situação intermediária encenada no poema de Miłosz há de se afirmar como característica da dicção poética, como uma imoralidade específica inerente à arte. O poeta sempre está dividido entre o envolvimento e a observação, usando uma “ótica-do-entre” (GOLUBIEWSKI, 2018, p. 38).

Décadas mais tarde das perseguições dos expressionistas, ao criticar o extremo cinismo do ateísmo comunista, Julia Kristeva também assinalará os paradoxos da atitude religiosa: “Cresci na sombra dos ícones e durante muito tempo observei a fé de meu pai, um cristão ortodoxo e seminarista; ele cultivou essa fé, parece-me, como uma revolta íntima contra o ateísmo comunista e como uma religião estética” (KRISTEVA, 2010, p. 209). Diferentemente do impressionismo, com o qual não raramente é confundida, por causa da importância atribuída aos movimentos da subjetividade, a poética expressionista oriunda da preocupação pela salvação da humanidade em meio a uma profunda crise do discurso científico remete à precisão semântica e ao rigor lógico, ou seja, ao “extremo intelectualismo” (WIEDEMAN, 1971, p. 102), que chega por vezes a privilegiar justamente a terminologia científica. Esse uso corresponde, por sua vez, à revolta subjetiva e à tentativa da subversão do discurso da ciência, que passa a ser percebida cada vez mais em termos de um desastroso fracasso do conhecimento humano.

“Nunca conseguirei colocar em um retrato toda a força que existe em uma cabeça” (GENET, 1998, p. 290), afirmou Alberto Giacometti. A força específica da representação de uma cabeça

humana diz respeito, de fato, a sua articulação inevitável no domínio da ética. Assim, o poema de Miłosz inscreve-se em negativo no contexto das tentativas da invenção literária do drama mental típico da criação da figura do alter-ego, tal como, por exemplo, o de Paul Valéry (1960). Trata-se da investigação da relação entre a imagem do pensamento e a imagem do corpo que discute igualmente com o domínio do testemunho, *testis*, e com o âmbito auto-referencial da representação do “texto”. Figura liminar do discurso filosófico, agente de uma “experiência mental” (REY, 1972, p. 82), o Senhor Teste torna-se também o dispositivo monstruoso da análise da relação entre o “eu” e o outro. No poema de Miłosz qualquer dimensão eventualmente científica de uma tal “experiência”, vê-se questionada por meio do recurso ao imaginário religioso e da triangulação da relação subjetiva, que ultrapassa um simples diálogo.

O sistema, o lixo e o crime

Mais novo que Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939), Witold Gombrowicz (1904-1969) reconhece ter participado junto com ele, e com Bruno Schulz, do protagonismo no Modernismo polonês. Em seu intenso envolvimento com a acentuação da importância da forma, Witkacy foi, contudo, o mais desesperado dos três (Cf. GOMBROWICZ, 1997, p. 17). De fato, exasperado com o vigor do desenvolvimento dos sistemas totalitários, escolhendo o suicídio no dia da invasão soviética da Polônia, o expressionista Witkacy tornou-se o profeta sombrio da “invasão dos mercenários das classes baixas – da indústria cultural imitativa” (JARZĘBSKI, 2014, p. 32).

No último romance de Gombrowicz, intitulado *Cosmos* e composto no fim do longo e solitário exílio argentino, aparece o cenário de Zakopane, a pitoresca cidade polonesa situada nas

montanhas muito importante na vida criativa de Witkacy. Surpreendentemente, o lixo revela-se um elemento relevante da estruturação de um estranho e nefasto sistema, elaborado pelo protagonista narrador e seu companheiro a partir da percepção de um pardal enforcado em um matagal e pendurado em um arame:

Lá, atrás do jardimzinho, atrás da cerca, atrás da estrada, lá era o lugar onde pendia o pardal enforcado no meio de galhos entrelaçados, sobre a terra escura na qual havia pedaços de cartolina, de chapa de aço, de madeira, lá onde as pontas dos pinheiros brilhavam sob o céu estrelado. (GOMBROWICZ, 2007, p. 16)

Ao chocante pardal juntam-se mais tarde uma galinha pendurada e um graveto pendurado, assim como um gato enforcado, para espantosamente culminar em uma morte humana no fim da narrativa.

“O retorno sistemático ao uso da palavra ‘caos’ e de seus derivados indica uma espécie de obsessão. O caos domina no matagal em volta do pardal enforcado e no quarto de Katarina. Ele está igualmente presente nas ervas daninhas, nas migalhas, no lixo” (TOMASZEWSKI, 1991, p. 422). O sistema, ao mesmo tempo desordenado e compacto, faz, de fato, pensar em um amontoado de lixo. Ao ressaltar a historicidade da sensibilidade humana que concebeu o lixo, que não existia na Idade Média, José Carlos Rodrigues assinala a coincidência entre a expulsão dos mortos e do lixo do espaço da cidade. Assim, o lixo relaciona-se à experiência da sujeira que remete à mistura “de elementos pertencentes a categorias que devem ser mantidas separadas (orgânico e inorgânico, cru e cozido, útil e inútil, privado e público, interior e exterior...)”, como também ao deslocamento, a saber, à “conjunção de coisas fora do lugar” (RODRIGUES, 1995, p. 84).

A interpretação do sentido da sujeira leva, por sua vez, a uma “reflexão sobre a relação entre a ordem e a desordem, ser e não ser, forma e não-forma, vida e morte” (DOUGLAS, 1966, p. 16). O lixo passa, assim, a entrar em uma relação com a experiência do sagrado, sendo este caracterizado como aquilo que foi separado do profano e como contagioso. De fato, as diversas religiões transformam no sagrado aquilo que é rejeitado como sujo: “O sagrado deve ser sempre tratado como contagioso porque relações com ele restringem-se a ser expressas por rituais de separação e demarcação e por crenças no perigo de se cruzar fronteiras proibidas.” (DOUGLAS, 1966, p. 35). De certa forma, o lixo pressupõe a existência do sistema, sendo produzido pela ordem como aquilo que foi rejeitado.

De fato, a visão fenomenológica do sagrado, ou seja, a descrição de como este aparece na consciência, como se dá enquanto experiência, remete à ambiguidade da pureza (Cf. CAILLOIS, 1959). A esfera do sagrado é dificilmente descritível, a não ser como aquilo que se opõe ao profano, correspondendo às emoções do medo e da esperança, e remetendo a diversas proibições. Assim, o homem religioso vive em dois universos complementares, um superficial e o outro profundo, que são rigorosamente definidos em suas respectivas relações. A religião é a estruturação da relação entre as esferas contraditórias do sagrado e do profano, mas o sagrado enquanto tal é algo de que não se pode aproximar sem morrer. O profano é uma espécie de um nada ativo que destrói o sagrado, ou seja, aquilo em termos de que é definido. Uma característica importante do sagrado é sua contagiosidade, uma vez que ela o torna expansivo e dificilmente controlável. A religião determina os ritos que servem à contenção do sagrado.

“O lixo é exatamente isso: uma forma extrema do Mesmo” (RAMOS, 2018, p. 258), observou

Nuno Ramos, cuja obra é marcada por um excesso de material. Em diversas realizações do artista brasileiro, que assinala um dos maiores impasses das vanguardas, a saber, a relação do artista com o material em meio ao fazer artístico, estabelece-se uma conexão obscura entre diversos materiais, por vezes carecentes de identificação. Assim, por exemplo, “a sensação de acúmulo, de fartura transbordando” (MAMMÌ, 1999, p. 5) torna-se o elemento estruturante da retrospectiva de 1999. Trata-se aqui de um sistema que consiste em um “equilíbrio negativo”, cujos elementos “lutam para destruírem-se uns aos outros” (MAMMÌ, 1997, p. 189).

Vaselina, parafina, tecidos, folhas de ouro, de prata e de palmeira, plásticos, tinta, espelhos, metais, feltro, breu e “materiais diversos” compõem as obras sem título, cuja instabilidade construtiva desafia os hábitos perceptivos do fruidor. O excesso de um material muito heterogêneo, que combina os elementos valiosos com os restos sem serventia, senão abjetos, reveste-se de um caráter assombrosamente nivelador. O uso do ouro em algumas obras traz uma desconfiança quanto aos limites do regime do profano, eventualmente, dos usos da profanação. Quanto à forma, a inexplicável persistência do “todo” evoca um universo tão tenaz quanto desproposital, que desafia a construção do ponto de vista e da distância estética.

Ao destruir a fronteira entre a sociedade e o estado, o sistema totalitário tende a “moldar o indivíduo” (LINZ, 2000, p. 66) no intuito de criar “o novo ser humano”, que encontra sua expressão nas narrativas de comportamentos exemplares, marcadas pela superficialidade da abordagem do problema da representação. *Cosmos* de Gombrowicz, ao trazer em 1965 em suas estruturas a subversão de uma história investigativa, desafia a exemplaridade, pois revela que “não há enigma, mas tão somente a sua aparên-

cia” (AGAMBEN, 2012, p. 105). A motivação do crime é assim substituída por sua estruturação.

Os protagonistas da narrativa de Gombrowicz, dentre os quais Leon que se expressa em um impressionante e absurdo “neologês” e Lena, que é professora de línguas, descrevem a estranha ocorrência de se matar o pardal como uma travessura, um vandalismo, um sadismo e um infantilismo. O protagonista narrador, que acumula incansavelmente os mais diversos “sinais”, tais como as manchas na parede interpretadas como “setas” ou “mapas”, ou as partes dos objetos que “apontam” para direções, experimenta em um momento da narrativa a vertiginosa impressão de atravessar um limiar, encontrando-se “do outro lado”, a saber, no interior do sistema perverso e absurdo: “Era como se o gato me tivesse transportado para o outro lado da moeda, para outra esfera, onde acontecem mistérios, na esfera dos hieróglifos” (GOMBROWICZ, 2007, p. 80). Dentro desse sistema alucinante, sendo não mais o investigador e sim o criminoso, não mais observando e sim agindo, o protagonista narrador não tardará em se livrar a um ato absurdo e cruel, que grotescamente combina com o todo, enforcando um gato: “Ele ficou pendendo como o pardal e o graveto, completando o quadro” (GOMBROWICZ, 2007, p. 76).

O lixo e a escrita tornam-se nesse contexto metáforas da proliferação das conexões: “(...) senti o cheiro de algo podre, próximo, havia uma pilha de lixo, as chuvas haviam criado um escoadouro perto do muro – troncos, galhos, entulho, torrões, cascalho – objetos amarelados...” (GOMBROWICZ, 2007, p. 38). A desnorteante multiplicidade das conexões, longe de enriquecer a composição do sistema ou dotá-lo de algum sentido, transforma o conjunto em uma estrutura grotesca e indecifrável, na qual predomina a ação em detrimento da interpretação: “Existe uma dose de realidade, cujo excesso ul-

trapassa os limites do suportável” (GOMBROWICZ, 2007, p. 73).

O sistema dos sinais elaborado pelo protagonista narrador, que por momentos lembra o esplendor do caos e o luxo da desordem, não se deixa descrever facilmente, apenas como uma quase-coincidência, uma certa tendência à simetria, um desejo de fazer sentido, tal como em um jogo de palavras cruzadas, ou, ainda, uma obsessão pela completude: “A cada sinal decifrado por acaso, quantos outros poderiam passar despercebidos, escondidos na ordem natural das coisas?” (GOMBROWICZ, 2007, p. 43). O sistema, cuja metáfora é um amontoado de lixo, revela-se, assim, em seus aspectos perversos, sendo ao mesmo tempo o instrumento da decifração e o mecanismo da produção do crime:

Um turbilhão de objetos e situações indefinidas, desconexas, uns e outros detalhes se relacionavam entre si, se completavam, mas em seguida surgiam novas associações, outras direções, era disso que eu vivia, como se não vivesse, um caos, um monte de lixo, uma massa disforme – enfiava a mão num saco de lixo e retirava o que fosse, analisando para ver se poderia servir na construção da minha casinha... que, coitadinha, adquiria formas fantásticas... e isso não tinha fim... (GOMBROWICZ, 2007, p. 133)

Surge finalmente também a questão da monstruosa auto-referencialidade do sistema, que encontra na linguagem dos personagens os deslizamentos semânticos solidários da formação de proposições absurdas, assim como da auto-alimentação e auto-reprodução totalmente descontroladas: “O mel crescia. Começara com a ‘lua-de-mel’. Mas agora o ‘mel’ (graças a Jadeczka) tornava-se cada vez mais ‘auto-referente’... cada vez mais assqueroso...” (GOMBROWICZ, 2007, p. 155).

A eficácia da herança vanguardista depois do fim histórico das vanguardas artísticas é incontestável. Ainda que seja difícil confirmar uma

simples continuidade com o fazer dos artistas dos inícios do século, não é possível negar seu pioneirismo no desafio dos sistemas totalitários em seus aspectos mais nefastos. No caso do expressionismo, que rejeitou a visão científica da interioridade humana buscando por um outro rigor espiritual, o diálogo com o discurso religioso permite a criação da poética de heterogeneidade, que insiste na extrema mescla dos elementos e na violência da construção.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CAILLOIS, Roger. **Man and the Sacred**. Trad. M. Barash. Illinois: The Free Press of Glencoe, 1959.
- CAMUS, Albert. **O avesso e o direito**. Trad. V. Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Trad. M. Siqueira Leite de Barros e Z. Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- DÜCHTING, Hajo. **Wassily Kandinsky (1866-1944)**. A revolução da pintura. Colônia: Taschen, 1992.
- GENET, Jean. “Das Atelier von Alberto Giacometti”. In: **Alberto Giacometti**. Werke und Schriften. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1998, pp. 279-293.
- GŁOWIŃSKI, Michał. **Totalitarian Speech**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.
- GOLUBIEWSKI, Mikołaj. **The Persona of Czesław Miłosz**. Authorial Poetics, Critical Debates, Reception Games. Berlin: Peter Lang, 2018.
- GOMBROWICZ, Witold. **Dziennik 1959-1969**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- _____. **Cosmos**. Trad. T. Barcinski e C. A. Sá. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. “A estética expressionista na pintura e na literatura”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 679-720.
- GUERMAN, Mikhail. **Kandinsky**. Londres: Parkstone, 2015.
- INGARDEN, Roman. **Wykłady i dyskusje z estetyki**. Varsóvia: PWN, 1981.
- JARZĘBSKI, Jerzy. “The Three Versions of Modernity: Witkacy, Schulz, Gombrowicz”. Trad. D. Malcolm. In: **Tekstualia 1**, 2014, pp. 27-48.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. A. Cabral e A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KRISTEVA, Julia. **Hatred and Forgiveness**. Trad. J. Herman. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.
- LINZ, Juan J. **Totalitarian and Authoritarian Regimes**. Londres: Lynne Rienner, 2000.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Nuno Ramos”. In: **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997, pp. 188-189.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Noites Brancas”. In: RAMOS, Nuno. **Noites Brancas**. Curitiba: Casa da Imagem, 1999, pp. 5-21.
- MIŁOSZ, Czesław. **Wiersze wszystkie**. Cracóvia: Znak, 2011.
- RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.
- REY, Alain. “Monsieur Teste de haut en bas”. In: **Poétique 9**, 1972, pp. 80-88.
- RIOUT, Denys. “Vanguardas e rupturas”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**. Vol. 14. Trad. M. Costa. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 9-16.
- RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e ilusão**. O lixo como invento social. Rio de Janeiro: NAU, 1995.
- TEUSZ, Leszek. “Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze”. In: **Sztuka i filozofia**. Varsóvia: SCHOLAR, 1999, pp. 143-162.
- TOMASZEWSKI, Marek. “La formation de la réalité dans la *Pornographie* et *Cosmos* de Gombrowicz”. Trad. E. Amiet. In: **Révue des études slaves 63**, 1991, pp. 419-428.
- VAJDA, György M. “Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism”. Trad. L. Brust. In: WEISSTEIN, Ulrich. **Expressionism as an inter-**

national literary Phenomenon. Amsterdam: John Benjamins Publishing Compagny, 1973, pp. 45-58.

VALÉRY, Paul. **Œuvres completes II.** Paris: Gallimard, 1960.

WIEDEMAN, Lyris. "O expressionismo em A paixão segundo G.H.". In: **Letras de Hoje** 6, 1971, pp. 88-107.

WYKA. Kazimierz. **Rzecz wyobraźni.** Disponível em: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-rzecz-wyobrazni/> Último acesso em 25 de abril de 2020.

Olga Kempinska

Possui graduação em Filologia Românica - Uniwersytet Jagiellonski (Polônia, 1999), mestrado em Filologia Românica pela mesma universidade, com bolsa em Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Desde 2010 é professora 40h DE de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (Departamento de Ciências da Linguagem). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: estética da recepção, relação entre mimesis e emoções, e poéticas do multilinguismo.

O SUJEITO CRIADOR ATRAVÉS DA AUTOANÁLISE DA PRÓPRIA PRODUÇÃO ARTÍSTICA. UMA ABORDAGEM TRANSVERSAL DESDE AS ARTES VISUAIS, A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A ARTETERAPIA

THE CREATIVE SUBJECT THROUGH THE SELFANALYSIS OF HIS OWN ARTISTIC PRODUCTION. A TRANSVERSAL APPROACH FROM THE VISUAL ARTS, ANALYTICAL PSYCHOLOGY, AND ARTS THERAPY

Fernando Alvarez

CAR-DAV-UFES

Resumo: O presente artigo propõe-se analisar a posteriori, tanto uma série de imagens plásticas - esboços, desenhos e pinturas -, quanto registros escritos desde uma óptica psicanalítica. Tomando como ponto de partida o pensamento de Freud sobre arte e estética, e em especial, as inter-relações entre o inconsciente e os processos criativos, a técnica da psicanálise possibilitaria às próprias pessoas examinadas solucionarem os seus enigmas oníricos. O que poderia ser extensível às imagens visuais. Pretende-se, portanto, analisar alguns recortes do próprio fazer artístico no intuito de obter uma visão de conjunto -embora subjetiva- do concomitante processo de maturação psicológica do indivíduo mediado pelos processos criativos.

Palavras-Chave: Autoanálise; Artes plásticas; Psicologia analítica; Arteterapia; Cultura híbrida.

Abstract: *This article proposes to analyze a posteriori, both a series of plastic images - sketches, drawings, and paintings - and written records from a psychoanalytical perspective. Taking Freud's thought about art and aesthetics as a starting point, and in particular, the interrelationships between the unconscious and creative processes, the psychoanalysis technique enables the examined people themselves to solve their dream enigmas. What could be extended to visual images? It is intended, therefore, to analyze some clippings of the artmaking itself to obtain an overview - albeit subjective - of the concomitant process of psychological maturation of the individual mediated by creative processes.*

Keywords: *Self-analysis; Visual Arts; Analytical psychology; Art Therapy; Hybrid culture.*

Introdução

Nas décadas de 70 e 80, meus poucos conhecimentos sobre psicologia, limitavam-se ao que poderia ser denominado como psicologia indiana e à psicologia marxista que vigorava em Cuba à época - na qual inexistia o conceito de inconsciente. Em 1990 tive acesso à obra póstuma de Jung, “O homem e seus símbolos”. A qual, além de um reviravolta, significou alicerçar conceitualmente a posterior pesquisa plástica. Por sua vez, a leitura e análise aprofundada da obra de Freud durante o mestrado significou uma aproximação às fontes metodológicas da psicanálise, em especial à interpretação onírica e à possibilidade de desconstrução psicanalítica da obra de arte. Ao me permitir contrastar seu método com o de Jung, e inclusive com algumas das ideias de Piaget, visando os elos, as divergências e as complementaridades possíveis, obtive uma ideia mais abrangente e definida do papel da psicologia (ou mais especificamente de alguns dos seus conceitos) nos processos criativos do sujeito-pesquisador durante seu percurso formativo interdisciplinar.

Nas artes contemporâneas, o híbrido não só é pertinente, mas desejável. O apelo por uma experiência estética total resulta visível no surgimento crescente de novas mídias tecnológicas que visam unificar num corpus único, as anteriores manifestações artísticas específicas. Premissa esta, que pautou tanto a produção da dissertação quanto a minha tese durante os estudos de pós-graduação. Objetos artísticos mistos, justaposição de gêneros e de estilos enquanto justificava seu emprego desde conceitos transversais pertencentes a diversas áreas do conhecimento da área de humanas (iconografia, etnografia, an-

tropologia, psicologia). Entre entanto, o princípio orientador psicanalítico parece não funcionar no contexto das ciências exatas, nas quais o pesquisador que se auto-estuda é considerado culpável de cometer um tabu intelectual. Este artigo resulta, pois, o espaço ideal para desenvolver os pressupostos acima referidos, em um intento de toma de consciência, com atenção plena, nos processos que interagem na criatividade individual.

Durante anos, de forma sistemática, dediquei sessões de trabalho à análise estética da minha produção plástica anterior no intuito de descobrir quais os valores formais que, caso houver, deveriam ser preservados ou retomados em buscas futuras. Mesmo que, durante as referidas sessões, sentimentos, memória e emoções associadas afluíssem, almejava debruçar-me com exclusividade sobre os elementos formais objetivos dos trabalhos. Talvez uma espécie de jogo de gato e rato entre os conteúdos conscientes e aqueles obliterados pelos processos psíquicos do indivíduo. Hoje, balizo que as diferentes etapas criativas se sucediam, por regra geral, com certa periodicidade, coincidindo com as referidas avaliações. Saliento também que os conteúdos psicofisiológicos intrínsecos àqueles fatos adquirem importância a posteriori. As linhas de pesquisa costumavam ser várias a um mesmo tempo e eram desenvolvidas em paralelo, de forma tal que uma era a principal e a outra secundária, numa espécie de revezamento alternado.

Visando uma análise objetiva pretende-se estabelecer um contraponto, sempre que possível, entre: A) Croquis e anotações dos trabalhos em andamento segundo registrado nos cadernos de esboços. B) Imagens das pinturas e desenhos já terminados. C) Anotações de fatos e vivências (quer empírico/profissionais quer afetivo/psicológicos) nas minhas agendas.

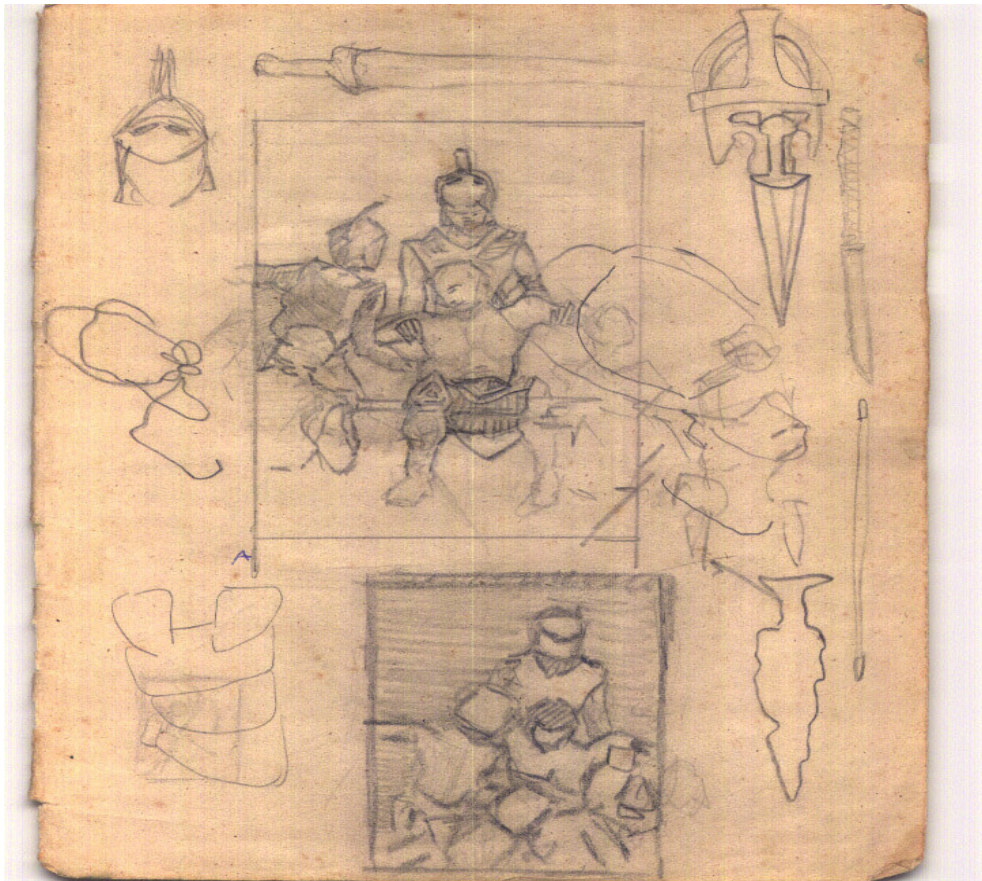
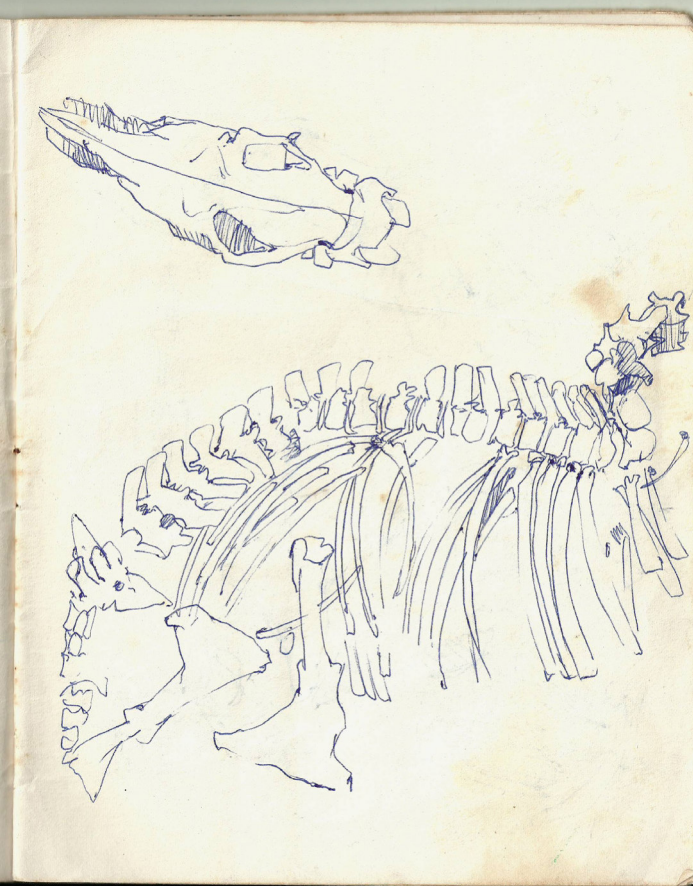


Figura 1. Caderno de anotações de 1970-81. Fonte própria.

D) Transcrição dos intentos de autoanálise de alguns sonhos acontecidos à época, os quais propiciam uma melhor compreensão das inter-relações entre as diferentes áreas. Neste conjunto saliento a importância dos pontos A e B, a documentação do imaginário objetivado em cadernos de esboços, desenhos, gravuras e pinturas. Assim como seu posterior registro em imagens digitais, o que permitirá estruturar cronologicamente as diversas etapas criativas, e, ao mesmo tempo, visualizar sincronicamente quais os conteúdos que permanecem ao longo delas, à maneira de um eixo direcionador do processo de autoanálise por parte do sujeito-pesquisador, que as apreende desde dentro do

campo das artes, a maneira de um catalisador, em uma espécie de arteterapia funcional.

Espera-se obter, com base no cruzamento desses elementos, uma visão de conjunto tanto do processo de individuação ou amadurecimento da personalidade do sujeito criador, como do sua representação nos registros imagéticos nas diferentes etapas ou ciclos pictóricos, nos seus respectivos contextos espaço-temporais. Espera-se, também, balizar de forma minimamente objetiva o percurso de probabilidades e incertezas pelo mundo mental do sujeito que pretende observar-se a si próprio no meio do caos líquido da correntezinha pós-moderna.



Etapa formativa

Corresponde aos anos de estudo de artes plásticas nas escolas de San Alejandro, Escola Nacional de Arte/ENA e no Instituto Superior de Arte/ISA, no período compreendido entre 1969 e 1982, em Havana, Cuba. A figura nº 1 corresponde aos croquis da primeira página do caderno de esboços mais antigo que conservo. Trata-se de estudos de composição do primeiro quadro a óleo que pintei, o qual tinha esquecido totalmente. Uma recordação escondida ou criptomnésia que somente saiu à luz, décadas depois ao receber o caderno em uma das visitas da minha mãe.

A composição era uma *Descida da cruz* nunca finalizada com soldados em vestes gregas - na época estava a descobrir a cultura helênica. No entanto, o que me impressiona hoje é a presença desde cedo, do interesse pela temática

do transcendental, do nómeno -kantiano e junguiano-, que aparecerá e desaparecerá de forma ininterrupta até constituir-se, anos mais tarde, em um dos eixos da poética plástica.

Por sua vez, os esboços da figura 2A e figura 2B refletem o que se constituiu numa das minhas obsessões desde muito cedo: objetivar a memória, a partir de desenhos de registros fotográficos em geral, e do álbum familiar em particular. Uma presença continua de forma mais o menos consciente até o presente, assim como a representação da morte mediada pelos desenhos do natural dos múltiplos esqueletos de cavalos disseminados no sítio, perto de casa. À época, eu acreditava ser um aplicado aprendiz de Yoga e dedicava grande parte do tempo às práticas do Hatha Yoga, da meditação e

Figura 2A. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 2B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria.

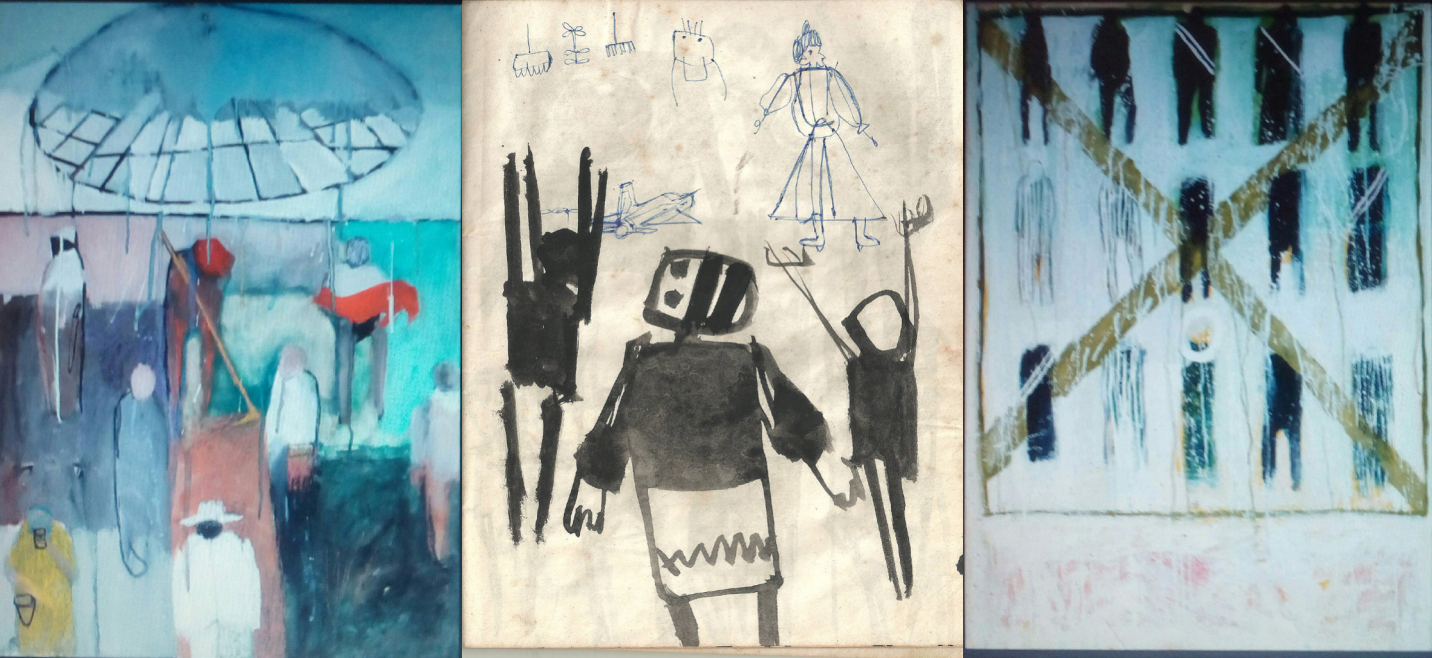


Figura 3A. Fonte: Nelson Villalobos. Figura 3B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 3C. Fonte: Nelson Villalobos.

do Aikido¹ enquanto as disciplinas de artes passavam a um segundo plano.

As figuras 3B e 4A apresentam esboços e reflexões sobre o andamento dos quadros que estava a realizar nas feiras de 1979. Já as figuras 3A, 3C, 4A e 4C são as pinturas mencionadas nos esboços, já terminadas tanto com acrílica sobre papel, quanto com óleo sobre Eucatex e sobre tela. Uma etapa semi-abstrata a partir da estilização de grafites urbanos, das fotografias do álbum familiar, da presença de determinados elementos da Pop Art e das cópias de desenhos infantis.

Nesses trabalhos, a materialidade das texturas tinha um papel fundamental assim também como a quantidade de camadas de tinta sobrepostas e raspadas múltiplas vezes sobre a parafina aplicada sobre a tinta. Tencionava recriar a textura e o passo do tempo nos muros e paredes da cidade, com a sua sinalização territorial e as

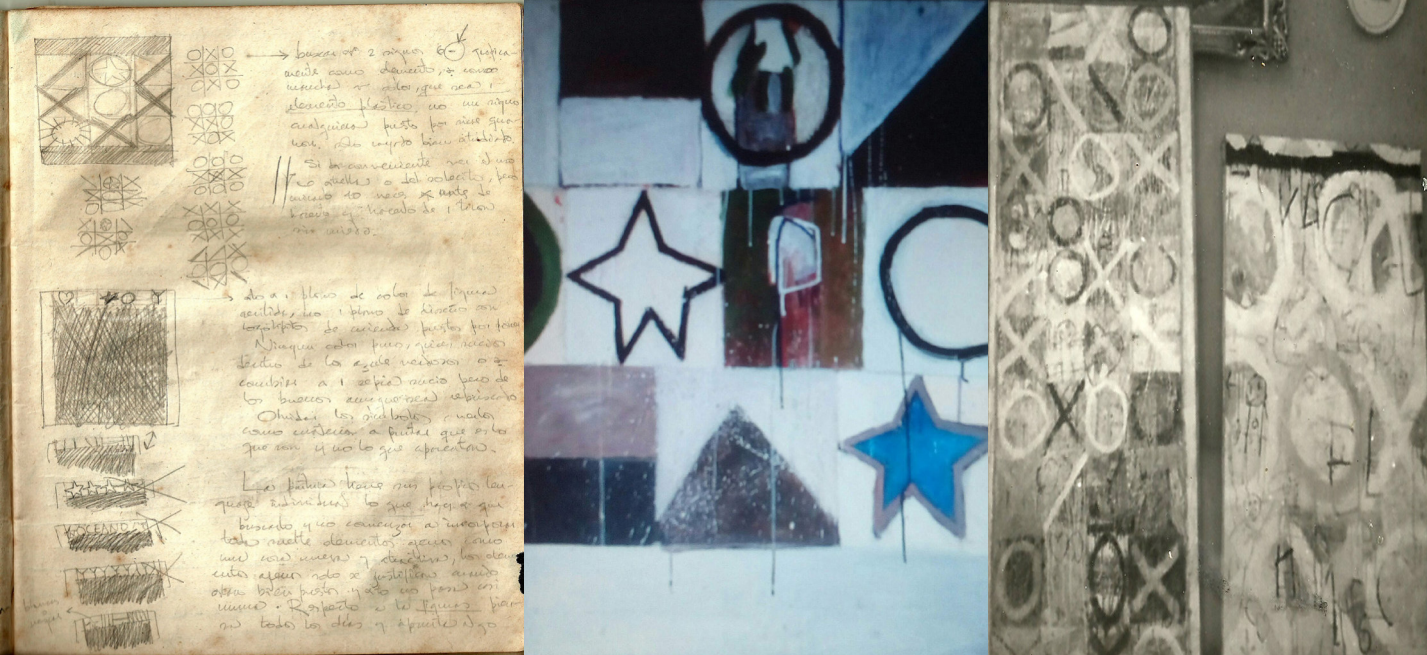
mensagens anônimas. Ingenuidade e espontaneidade eram as características fundamentais da aproximação e apropriação dos desenhos infantis. Nas anotações à margem dos esboços da Figura 4A pode ler-se: “Si es conveniente ver el uso de la estrella o del solecito, pero debo mirarlo cuatro veces antes de hacerlo, y hacerlo de un tirón, sin miedo”.

Esto es un plano de color de figura sentida, no un plano de diseño con logotipos de mierda puestos por poner. Ningún color puro, grises sucios dentro de los azules verdosos, o si no, combinar un sepia sucio, pero de los buenos, aunque sea rebuscado. Olvidar los símbolos y verlos como materia a ser pintada, que es lo que son y no lo que aparentan

Na época tentara retomar, de forma efêmera, a escrita automática que praticasse anos antes, como no exemplo a seguir: “Ver, ser, crescer, ler, tratar de ser, lutar por ser, vencer, vender, volver a ser, cair”.

Ora, os anos de universidade significaram um ponto de inflexão e foram a iniciação na boêmia após um extenso período de quase ascetismo e tentativas de autocontrole. Foi também uma

¹ Estes croquis estão datados entre 1975-76. As leituras costumavam ser uma mistura de filosofia clássica, filosofia indiana, textos de Mircea Eliade e de autores de ficção japoneses como Akutagawa. Costumava também praticar a escrita automática.



época de sucessivos fracassos no plano afetivo dada minha excessiva timidez. Acredito que isto seja visível na estrutura compositiva empregada em boa parte das peças produzidas, um jogo infantil de tentativa e erro: o jogo da velha, onde focalizados por círculos ou riscados por um x, aparecem corações, estrelas e nomes de moça.

Pintura da contemplação

Esse foi o título da minha sexta mostra individual realizada em 1991² após a descoberta do pensamento junguiano anteriormente citado. Considero que tenha sido o início da uma maturidade artística enquanto pintor (para além do domínio dos meios, tinha encontrado, finalmente, um estilo pessoal definido mesmo sem o reconhecimento da crítica). Estava em união estável fazia alguns anos e embora profissionalmente me considera-se em início da carreira docente (trabalhava como professor-instrutor na universidade e como professor num centro de nível nacional em educação artística). No

entanto, a inexperiência³, a tendência à boêmia e à alienação do meio artístico no qual me movimentava, assim como o *éthos* machista nacional levavam minha vida afetiva por água abaixo. Paradoxalmente, nos quadros representava somente estruturas e monumentos arquitetônicos em ruínas relacionados à intemporalidade, ao aspecto místico do acrônico. A inexplicável necessidade de grandes superfícies pictóricas⁴ — a dimensão média das telas era 230 X 270 cm, embora chegasse a pintar quadros de 430 X 270 cm — onde pudesse mergulhar, ser absorvido pelas áreas de cor para plasmar o triângulo, a magnitude da pirâmide, símbolo da montanha, a grandeza da torre de Babel, da ascensão. Quadros cuja grande maioria tinha fundos inspirados nos céus do Greco enquanto os elementos do primeiro plano consistiam em frotagens, impressões, de elementos naturais do entorno cidadão. Aqui, a textura encorpada das poste-

Figura 4A, Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 4B. Óleo sobre tela, sem data. Fonte: Nelson Villalobos. Figura 4C. Óleo e parafina sobre tela, sem data. Fonte própria.

² Pintura de la contemplación, Galería Centro de Arte Alamar, janeiro, 1991, Havana, Cuba.

³ Iniciei um relacionamento sério aos 24 ou 25 anos, com uma mulher alguns anos maior do que eu, que logo após descobri ser a pessoa errada.

⁴ González de Armas, J. Labor de hormiga, palabras para o catálogo Pintura de la Contemplación, 1990.



Figura 5A. Nome de Deus, óleo sobre tela, 430 X 270 cm, 1995. Fonte: Orlando Sílvio Silvera. Figura 5B. O autor na galeria diante da obra Os rostos de Deus, óleo sobre tela, 230 X 270 cm, 1990. Fonte: Nelson Villalobos.



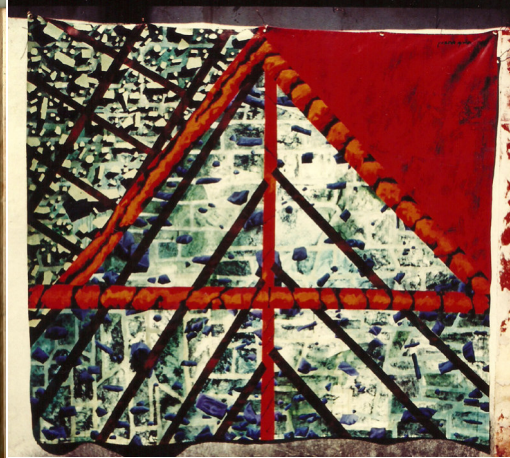
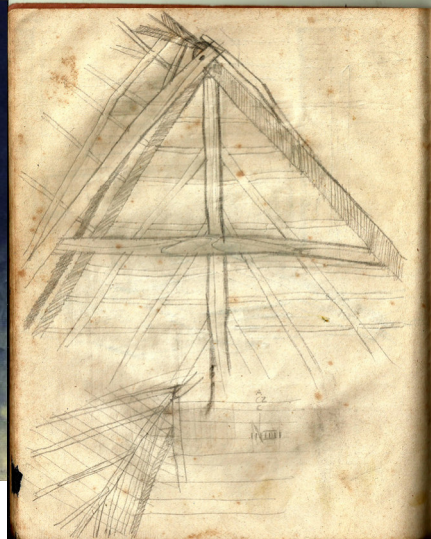
riores camadas de tinta realçavam a materialidade da transferência anterior, visando revelar o mundo imaginário da composição. Às vezes há uma fragmentação quase cubista quer com o tratamento a espátula quer com uma pincelada herdada do expressionismo abstrato que reflete não apenas a estrutura divergente do espaço pictórico, mas a provável fragmentação do indivíduo, **não no sentido do Jung psicanalista que antepõe o médico ao esteta, mas naquilo que diz respeito ao criador inconsciente do conteúdo da própria obra** (FISCHER; KAUFMANN, 2019, pp. 21-33). Consequentemente a dicotomia, o emprego dos contrários hegelianos-marxistas, era a forma apropriada de apreender o mundo.

Ao tencionar embasar de forma consciente os significados dos símbolos usados nas pinturas a partir da escola junguiana focalizei uns aspectos em detrimento de outros. Assim, todas as edificações representadas eram pétreas. Um apelo à durabilidade do material ao invés que ao caráter simbólico de morada dos deuses e dos espíritos, embora os títulos, às vezes, aludissem a este aspecto. O formato de muitos dos trabalhos era circular representando tondos renas-

centistas ou mandalas e não necessariamente a totalidade da psique. Como nos mecanismos do pensamento latente, a apreensão consciente de certos significados permanecia inacessível, era relegada ao inconsciente, sob efeito de alguma forma de censura. Durante esta etapa, tentei negar, conscientemente, a abordagem espontânea da etapa prévia sob influência da crítica de arte,⁵ das tendências de moda, e do suposto papel do intelectual enquanto epidemiologista social.

A necessidade de materializar uma estrutura triangular se manteve invariável por alguns anos. Já na figura 6 as formas vão se estreitando na vertical para se assemelhar mais com uma torre ou um falo (a árvore do centro do mundo). Embora o valor simbólico da cor se mantivesse quase invariável, as cores vermelhas ganham

5 O conhecido crítico G. Mosquera etiquetara como pueris meus trabalhos anteriores, num premiado ensaio de 1979 que resultou na exclusão de vários artistas jovens do proto-grupo que originou a primeira vanguarda artística pós-revolucionária em Cuba: Volume I. A sua avaliação permaneceu inalterada ao longo dos anos, criando em mim um sentimento de culpa e a necessidade de buscar de um “estilo amadurecido”.



áreas maiores ao mesmo tempo em que a pincelada e as formas se fazem mais organicamente gestuais. O emprego de cores escuras, pesadas, na base e da cor verde no topo do quadro nos fala da visualização do problema e de uma possível solução, do qual, as figuras 7A e 7B mostram outra imagem arquetípica que se repetirá durante anos em abordagens diferentes: o labirinto.

No entanto, na figura 7B, vislumbra-se a luz no final do túnel. Ora, nesses anos consegui tomar uma decisão muito tempo adiada, separei-me. O conflito entre fidelidade a uma situação fracassada, o temor ao ignoto, a começar de zero, tentar manter um status de aparente estabilidade perante a sociedade e de autoengano consciente pareceu durar uma eternidade.

Consequência direta disto, o foi a redução da escala, as construções ciclópicas foram substituídas por figuras humanas e por monstros medievais e símbolos gnósticos e alquímicos. Era a força do instintual entendida como não apenas como sexual ao reconhecer a existência de outros impulsos. (FREUD, S. 2014, pp. 35-132) saindo à superfície após anos de repressão, como pode ser visto na figura 8. Segundo Jung, tanto o “*appetitus* como a *compulsio* são propriedades de todos os instintos e automatismo”. Pois para ele, a libido tem conotações mais abrangentes,

de energia psíquica, com a capacidade de poder se deslocar a qualquer área da psique. (JUNG, C. G., 1989, vol. V, pp. 116-124). Para ele, a libido tem conotações mais abrangentes, de energia psíquica, com a capacidade de poder se deslocar a qualquer área da psique. O título alude à nossa reflexão. Numa torre bizantina, dentro de uma redoma de alquimista, **é representada uma figura humana (o eu)** lutando contra uma cobra (os instintos) numa água lamacenta (o inconsciente). A ida aos extremos é segundo Ortíz, a característica definidora da cubanidade. Após uma união quase monástica a liberdade conquistada tem de ser dominada, ou melhor, direcionada. Fora, no céu, voluptuosas nuvens parecem estar à espreita. Ora, as categorias de incerteza e probabilidades que Freud parece ter compartilhado com a Teoria da relatividade, ou melhor, herdado da mesma possibilitariam, conjuntamente ao caráter polissêmico intrínseco à obra de arte, a realização de várias outras leituras com igual grau de validade.⁶

Poderia argumentar-se que devido a um imperativo de ordem prática — econômica — se produziu a redução, tanto dos formatos das

Figura 6A. Dialética do movimento, óleo sobre tela, 100 X 100 cm, 1999. Fonte própria. Figura 6B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 6C. Sem título, acrílica sobre tela, 230 X 270 cm, 1988. Fonte: Orlando Silveiro Silveira.

⁶ Por exemplo, torre=falo, esfera de vidro=glande, nuvens=emissão. Ou também, a metáfora de uma das etapas do lento processo de individuação onírica, por intermédio de imagens tomadas em empréstimo da alquimia.



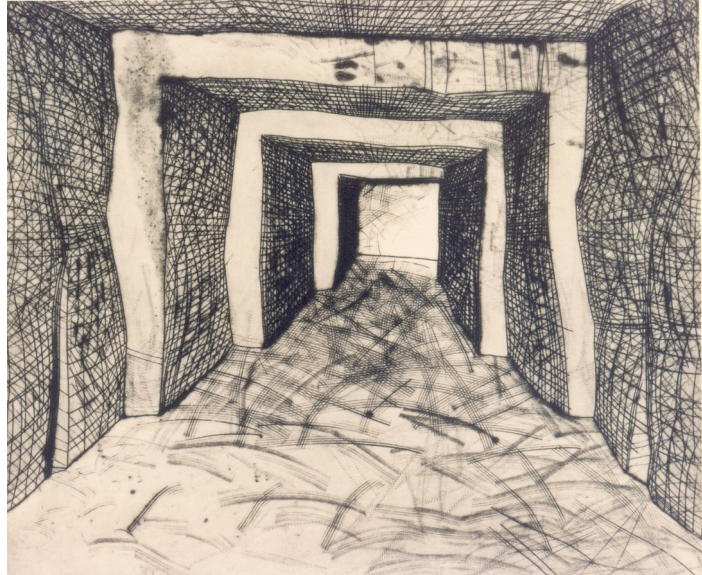
Figura 7A. Final do caminho, óleo sobre tela, 80 X 120 cm, 1994. Fonte própria. Figura 7B. Aproximação ao ego, ponta-seca e buril sobre zinco, 38 X 46cm, 1995. Fonte: Secretaria de Cultura e Desportes/Fundação Cultural do DF.

pinturas quanto do material, e inclusive, a mudança do gênero artístico: da tela para o papel, do óleo para a acrílica e o nanquim. No entanto, as categorias de sincronicidade de Jung ou da intencionalidade na técnica da livre associação de Freud poderiam explicitá-la melhor.

A figura 9, *Homem prudente* é um trabalho já realizado no Brasil. É até certo ponto, uma mistura de desenho e pintura. Situações novas implicam a reformulação do já conhecido desde novos de vista. Vai ser precisamente a necessidade de enraizar-me⁷ o que me induziu a desenhar o mandala com terra (o valor mágico da substância). No seu interior, pinceladas e manchas feitas ao azar representam a minha psique (inconsciente incluído) e a necessidade de aceitá-la.

O anterior resulta mais evidente na figura 10. A representação de um alambique dos utilizados nos engenhos do século XVIII para a manufatura de açúcares em cachaça remete a um conceito caro a Jung, a transformação ou sublimação alquímica da alma durante o processo de individuação. O recipiente tem um tratamento de texturas notadamente diferente (diversidade da unidade) da lisura e brilho da tubulação serpen-

7 A vinda ao Brasil me fez completar o ciclo de maturidade psicológica. Foi à saída do lar paterno, a mudança de língua, e um novo casamento, devidamente ritualizado, com o meu complemento feminino.



tina que faz acontecer a transformação. O fundo do quadro está manchado ao acaso, sem controle, ou pelo menos foi feito com a intenção de apenas limpar os pincéis.⁸

Nessa época tive um sonho, cuja análise transcrevo por considerar que encerra as considerações esboçadas respeito **à análise das figuras nº 9 e nº 10.** (Sábado 21-Domingo 22 de junho de 1997). “Um sonho em três partes bem diferenciadas. Nelas a alma adquire formas diversas. Em última análise as diferentes encarnações da alma respondem ao arquétipo da mãe. Complexo de **Édipo não conscientizado? O fato de não ter saído antes do seio materno (lar) implicou um aumento da dependência ao mesmo em diferentes níveis. O desejo (inconfesso) de não sair ou de demorar a saída visava** pospor o enfrentamento dos perigos do mundo externo (ignoto). Eis o medo a crescer, a assumir as responsabilidades do adulto. O melhor, adiar a possibilidade de conhecer outra mulher (etapa necessária e desconhecida) começando em zero. A equação mulher = sexo =

8 A intenção de justapor elementos dissimétricos já estava presente nas anotações do caderno de esboços de 1979, onde pode ler-se: “Tratar de integrar dos elementos completamente distintos, ajenos, en todos sus componentes es una tarea grata y atractiva por lo arduo de la empresa”.



Figura 8. Os perigos da alma, nanquim e guache sobre papel, 70 X 50 cm, 1995. Fonte: Júlio César P. Oliveira.



Figura 9. Homem prudente, acrílica e terra sobre papelão couro, 100 X 80 cm, 1996. Fonte: Júlio César P. Oliveira.



Figura 10. Memórias do açúcar II, óleo sobre papelão couro, 86 X 100 cm, 1997. Fonte: Fonte: Júlio César P. Oliveira.

tabu propiciou a autorregressão emocional gerando instabilidade e em consequência, a criação de couçaças e dogmas absurdos para enfrentar o mundo. Medo a um próximo encontro desde um degrau diferente? Um ícone familiar sofrera a defenestração. Ora, foi situado no seu lugar e substituído por outro de distinta conotação. Aceitação do câmbio, das mudanças. Aliás, esta é a lei básica do universo: o fluxo perpétuo”.

Conclusão

A técnica psicanalítica de interpretação dos sonhos contém muitos elementos em comum com outras disciplinas. A ênfase conferida à filologia, às imagens ou à sua transcrição numa espécie de pré-linguagem arcaica emparceirou a psicanálise à teoria dos signos e, à antropologia. Ao parecer, o *zeitgeist* da época, direcionava-se a perscrutar, desde os ângulos de uma interdisciplinaridade incipiente (e inconsciente), um mesmo problema, redefinir epistemologicamente o conhecimento desde seus próprios elementos constitutivos: a mente e a linguagem. Freud estudou a psique a partir do material onírico de pacientes neuróticos e reuniu dados suficientes que apontam para uma semelhança entre os mecanismos inconscientes do sonho e os de a vigília. Por outro lado, a técnica das associações e das analogias em subseqüentes correntes associativas me faz lembrar o mecanismo das estruturas que ligam (o conceito de bricolagem) de Lévi-Strauss no que diz respeito à arte, a mitologia e a antropologia. Todas partilham o mesmo *modus operandi*: são recriações de materiais existentes (quer no mundo mental quer no físico). O fato de considerar tanto o simbolismo onírico quanto o simbolismo como restos de “uma linguagem básica” ou de uma hipotética “linguagem primitiva” remete, também, ao conceito de arquétipo desenvolvido por Jung: “imagens intuitivas que não foram

intelectualmente inventadas” e que ele supõe a origem da mitologia.

Em múltiplas oportunidades tentei visualizar todas as leituras possíveis dos significados ativados num determinado trabalho, porém, o alto grau de envolvimento afetivo durante a gestação da obra o impossibilitava (só vemos aquilo que desejamos ver). Análises posteriores aportavam novos ângulos de leitura, porém resultaram inoperantes no que diz respeito à apreensão da totalidade de significantes possíveis, pois a nossa consciência também está a mudar de forma constante. Por sua vez, os mecanismos de censura atuantes durante a vigília também direcionam a nossa apreensão (não vemos aquilo que, no íntimo, não desejamos ver).

Referências

- AKHILANANDA, S. **Hindu psychology**: Its meanings for the West. NY: Harper & Brothers, 1946.
- ANZIEU, D. **A auto-análise de Freud**. PA: Artes Médicas, 1989.
- BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e literatura**. SP: Cultrix, 1983.
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. RJ: Zahar, 2013.
- FREUD, S.. **A interpretação dos sonhos**. Obras psicológicas completas, vol. IV e V. RJ: Imago, 1976.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Obras psicológicas completas, vol. IV e V. RJ: Imago, 1976.
- _____. **Conferências introdutórias sobre a psicanálise**. SP: Cia das Letras, 2014.
- GONZÁLEZ DE ARMAS, J. Labor de hormiga palavras para o catálogo. **Pintura de la Contemplación**, Galeria de Arte Alamar, Havana, Cuba, janeiro de 1991.
- HOERNI, U.; Fischer, T.; Kaufmann, B. *A arte de C. G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- JEAN-CLAUDE, B. **Conversando com J. Piaget**. RJ: DIFEL, 1978.

JUNG, C. G. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. volume XV da Edição Standard Brasileira, RJ: Imago Editora, 1976.

____. **Símbolos da transformação**. Vol. V das Obras completas. RJ: Editora Vozes, 1989. ____.

O homem e seus símbolos. RJ: Harper Collins (3ra edição), 2016.

LÉPINE, C. **O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss**. SP: Ática, 1979.

MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. SP: Cia das Letras, 1985.

PEREIRA, M. E. C. **Notas da disciplina AT319 A: Fundamentos teóricos e clínicos da arteterapia**. Pós-graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, 2000.

Fernando Alvarez

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/SP (2007) e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas/SP (2002). Possui graduação em Licenciatura em Artes Plásticas, especialização em Pintura pelo Instituto Superior de Artes (1982). Atualmente é professor associado I no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, Gravura, Pintura e Vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: objetos artísticos híbridos, história da arte- artes plásticas, e arte cubana-história.

TRADUÇÃO

O CONCEITUALISMO LÚDICO DE BAS JAN ADER: PERFORMANDO A IDENTIDADE TRANSICIONAL

*REVISITING BLACK MOUNTAIN COLLEGE.
TEACHING TO TRANSGRESS*

Janna Schoenberger

University of Amsterdam

Tradução

Angela Grando

PPGA-UFES

Léa Araújo

UFES

Profa. Dra. Janna Schoenberger atua como professora da University of Amsterdam. Concluiu seu PhD no Graduate Center, na City University of New York com a tese *Ludic Conceptualism: Art and Play na Holanda de 1959 a 1975.* Recentemente, Dra. Schoenberger concluiu bolsas no Rijksmuseum e na Biblioteca Beinecke da Universidade de Yale. Seu livro, *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture*, foi publicado pelo Rijksmuseum em 2020. Este artigo foi publicado originalmente pela John Benjamins Publishing Company no ano de 2015.

Resumo: Seguindo as ideias de Huizinga em sua obra *Homo Ludens* (1938), proponho o termo Conceitualismo Lúdico para descrever a arte que floresceu em solo holandês dentre os anos de 1959 a 1975. Diferentemente da vertente mais austera do conceitualismo desenvolvido em Nova York e Reino Unido, o jogo era central para a vertente holandesa. Neste artigo discutirei como a consolidação de uma identidade, performada através de piadas de cunho satírico baseadas em estereótipos nacionais, se tornou a chave para a compreensão do processo artístico do artista conceitual holandês Bas Jan Ader. Embora grande parte do humor presente em seu trabalho seja óbvio, não houve nenhuma investigação séria sobre sua prática da ironia. Posicionarei Ader dentro da estrutura da arte conceitual humorística pós-guerra prevalecente na Holanda e Califórnia, localidades onde Ader viveu e estudou. Utilizando teorias do humor e da identidade demonstrarei como as piadas de Ader estão intrinsecamente ligadas a contextos sociais presentes nos dois lados do Atlântico, ambientes relevantes para o desenvolvimento artístico em todo curso de sua curta carreira. Uma investigação atenta sobre o trabalho de Ader revelará que a identidade densa desse artista, como vista em sua utilização do humor, é de fato, a característica central de seu trabalho.



Figura 1 Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous* Bas Jan Ader in his boat, 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs – Los Angeles and Metro Pictures – New York.

Em 1960, o adolescente holandês Bas Jan Ader (1942-1975) chegou em Bethesda, Maryland (EUA), com intuito de cursar o ensino médio por meio de um programa de intercâmbio estudantil; no final daquele mesmo ano, ele realizou uma exposição individual na galeria *Realité* localizada em Washington, capital do país; circularam rumores que Jacqueline Kennedy teria adquirido um de seus desenhos (Timmerman, 1999:74; Beenker, 2006:14).¹

¹ As referências bibliográficas seguem a digitação original da autora.

Seu precoce sucesso artístico foi celebrado em numerosos jornais holandeses. Por exemplo, o jornal liberal *Het Vaderland* (Terra Natal) de Haia louvou a realização de Ader e apontou a sua exposição individual como um “reconhecimento especial, que muitos artistas nunca recebem” (“Nederlander exposeert in Washington” 1961).² Uma resistência, entretanto, foi o artigo escrito por Bob Nahuizen no jornal nacional holandês *Het Vrije Volk* (A Nação Livre), que optou

² O título do artigo (“Holandês expõe em Washington”) aponta para o orgulho nacional, como se Ader estivesse representando a Holanda.

pelo foco não em seu trabalho, mas em seu não usual modo de falar. Nahuizen observou que Ader usava muitas palavras em inglês, e falava seu dialeto natural de Groningen com sotaque norte americano. O repórter conclui que o tempo passado pelo artista nos Estados Unidos o havia tornado arrogante, alegação conectada a suposta dificuldade de Ader em falar holandês. Uma fala de Ader foi citada (talvez, influenciado pelo entrevistador) “Eu não sou *Groninger* nem holandês, mas também não sou um americano. Eu não quero ser nada além de Bas Jan – eu mesmo.” (Nahuizen, 1961).³

Quem era Bas Jan Ader? Sua identidade imprecisa e híbrida, refletida em seu uso do humor, é de fato a característica central de seu trabalho. Neste artigo, especificamente, mostrarei como compreender a fixação de Ader em sua identidade transcultural performada, através de sátiras de estereótipos nacionais e tropos, é vital para abranger sua produção artística.

Até o presente momento não houve uma investigação séria sobre o aspecto cômico presente na obra de Bas Jan Ader. Os escritos sobre este artista são focados especificamente no caráter trágico de sua vida, como a execução de seu pai durante a Segunda Guerra Mundial ou, ainda, sobre sua misteriosa morte no mar, em 1975. Ader foi situado em uma tradição de Romantismo melancólico, cotejando figuras como o pintor alemão Caspar David Friedrich (Verwoert 2006; Sefermann et al.2008) ⁴. De outro modo, parto do princípio que Ader deveria

3 “Groninger”: Termo que se refere aos que nascem no condado de Groningen. Groningen foi uma terra independente que se juntou à Holanda em 1594. Teve um destaque histórico, sendo uma cidade comercial cujo dialeto tornou-se uma língua oficial na região. (nota da tradutora)

4 Caspar David Friedrich (1774-1840) foi um dos mais eminentes representantes do Romantismo, movimento cultural surgido ao final do século XVIII e que se estendeu aproximadamente até meados do século XIX.

ser inserido no contexto da arte conceitual de caráter humorístico evidenciada no pós-guerra, a qual prevaleceu tanto na Holanda quanto na Califórnia, localidades onde o artista viveu e estudou. Assim, explorarei o uso do humor, desenvolvido na Costa Oeste norte-americana a partir de sua posição periférica na arte mundial e, ainda, o porquê de a Holanda ser particularmente receptiva à arte lúdica. Utilizando teorias do humor e da identidade, mostrarei como a estética bem humorada e lúdica de Ader é fortemente ligada à percepção crítica dos contextos sociais presentes dos dois lados do Atlântico, ambientes relevantes para o desenvolvimento da arte em todo curso de sua curta carreira.

O historiador cultural holandês Johan Huizinga, em um de seus livros mais renomados, *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*, publicado em 1938,⁵ interpretou elementos presentes no instinto do jogo e argumentou que o jogo é um elemento formativo da cultura e está presente em quase todas as expressões culturais (1971)⁶. Linguista de coração, Huizinga achou que a melhor palavra para descrever a inquisitiva *childlike*, e inerentemente moral do jogo era a palavra em Latim *ludus*, de onde advém a titulação de seu livro.⁷ Concordando com Huizinga,

5 O livro foi publicado originalmente em 1938, entretanto a autora utiliza como referência a versão publicada em 1976. (nota da tradutora)

6 A tradução em inglês amplamente disponível sintetiza as traduções de Huizinga, em 1944, para o alemão e inglês. No “Prefácio” Huizinga esclarece que o subtítulo deveria ser “The Play Element of Culture” mas o tradutor não identificado o adaptou para “The Play Element in Culture” e o justificou como “mais eufônico”.

7 Em estudo mais recente sobre Huizinga e seu trabalho, veja Willem Otterspeer, *Reading Huizinga*, trans. Beverly Jackson (Amsterdam University Press, 2011). O título *Homo Ludens*, homem o jogador, é uma resposta direta ao marxismo - *homo farber*, homem criador. Huizinga argumentou que o peso dado as forças econômicas no curso do mundo pelos marxistas foi um “equivocado vergonhoso”. Huizinga, *Homo Ludens*, 192.

uso o termo “lúdico” para descrever a tendência de uma arte *playfull* popular na Holanda e na Costa Oeste dos Estados Unidos nas décadas de 1960 e início de 1970. Diferentemente das mais rigorosas, burocráticas e tautológicas amarras do conceitualismo desenvolvido em Nova York (como o de Joseph Kosuth), o humor é central nesse cenário na Holanda e na Califórnia. Assim, proponho o termo de *conceitualismo lúdico* como o mais apropriado para discutir a obra de Bas Jan Ader e de outros nessa linha.

O humor permeou a arte produzida e exposta na Holanda durante a década de 1960. Uma afeição à ludicidade conecta uma variedade de designs, fotografias, filmes e performances. Por exemplo, a Nova Babilônia de Constant Nieuwenhuis, um plano para uma cidade utópica como um *playground* infinito, foi exibido pela primeira vez em Amsterdam, em 1959. Nessa cidade utópica proposta, cidadãos não seriam obrigados a trabalhar, ao invés disso viveriam como seres criativos; isto é, sua existência e significado seriam vivificados em suas contribuições sociais antirracionais e antifuncionais. Dois anos depois, Win T. Schippers realizou uma performance televisionada, esvaziando uma garrafa de refrigerante soda dentro do mar. Em uma série de trabalhos executados em 1961, o artista Stanley Brouwn propôs um novo método de construção de mapas que refletiriam melhor nos indivíduos a experiência subjetiva de navegar na cidade: *This Way Brouwn, No Way Brouwn, Brouwn This Wat Public e This Way Brouwn for the Soul*, todas envolvendo pedestres e direções traçadas para localidades existentes ou não na cidade de Amsterdam.

Os holandeses não foram os únicos a aderirem ao humor: a Califórnia também produziu uma onda de arte lúdica nesse período, especialmente no conceitualismo. Portanto, não é surpresa que os artistas conceituais da Califór-

nia, incluindo John Baldessari e Allen Ruppersberg, tenham sido bem recebidos na Holanda: ambos tiveram exposições individuais em Amsterdam nos anos de 1972 e 1973, respectivamente. O humor era um modo de expressão popular em Los Angeles, tanto devido à presença da indústria do entretenimento como à relativa falta da mídia crítica especializada, especialmente se comparada ao cenário crítico de Nova York (Baldessari, 2011)⁸. De acordo com Ann Goldstein, procedente de Los Angeles e antiga diretora do Museu *Stedelijk* de Amsterdam, o foco de L.A seria o entretenimento, e de tal modo, que esta cidade se configurou um ótimo local para alguém se tornar um artista porque “ninguém ligava para você” (Larry Bell e Ann Goldstein 2013). Em Nova York artistas poderiam ter certeza de que cada trabalho de arte ou declaração seriam analisados e examinados atentamente, levando a uma ponderação de auto seriedade por parte da comunidade artística. Em Los Angeles, por contraste, a falta de mídia crítica permitiu aos artistas a liberdade do jogo. (Baldessari 2011).⁹

Por que museus e galerias holandeses foram tão receptivos ao conceitualismo lúdico, especialmente aquele oriundo de Los Angeles, e por que a arte conceitual lúdica se espalhou tão facilmente pela Holanda? Assim como Los Angeles estava em relação a Nova York, Amsterdam ocupava uma posição periférica no que diz respeito à hegemonia artística parisiense. O humor era peça central na estratégia crítica não apenas para artistas holandeses, mas também

8 John Baldessari em conversa com Ann Goldstein e Rudi Fuchs, tentaram articular porque o humor era uma força motriz.

9 Na mesma conversa Rudi Fuchs comenta sobre sua apreciação do humor presente no trabalho de Baldessari, Bruce Nauman, e Sol LeWitt, que é bem representado no Museu *Stedelijk* de Amsterdam. Fuchs se refere a LeWitt como “mestre cômico”.

para ativistas políticos holandeses que recorriam ao potencial satírico para provocar a ordem social vigente. Em meados dos anos 1960, o movimento anarquista *Provos* tentou chamar atenção para o trânsito e o tráfego congestionado na cidade, defendendo a distribuição gratuita de bicicletas pintadas de branco por toda Amsterdam, o que se tornou conhecido como o “plano das bicicletas brancas”¹⁰. O *Provos* recorreu a uma série de táticas lúdicas provocativas para confrontar tanto o governo conservador holandês, quanto a grande parcela da população conformista de classe média – por exemplo, a fim de chamar atenção para a maneira que Amsterdam priorizava carros em oposição a ciclistas e pedestres, eles distribuíram grose-lhas no meio da rua para perturbar o trânsito. Seguindo a tradição do humor satírico o *Provos* zombou de convenções sociais, e nessa instância se expressaram contra a cultura automobilística crescente em Amsterdam. Finalmente, os artistas holandeses estavam se conectando a longa tradição de humor e de sátira na arte e na literatura, herdeira de uma prática cultural que recua ao final do século XV; para tal, basta apenas lembrar do artista Hieronymus Bosch e do estudioso humanista Erasmo’s em “*Elogio da Loucura*”, juntamente a diversos outros exemplos. Ader era, portanto, parte de uma geração holandesa e norte americana que adotou o humor e a sátira como prática artística.

É proveitoso examinar a natureza satírica do trabalho de Ader através das lentes da teoria da incongruência. De acordo com essa teoria, atualmente dominante em estudos sobre o humor, o humor é encontrado em uma coisa

ou evento que viola padrões mentais e expectativas (Morreall 2009). O filósofo Simon Critchley ainda postula que existe uma espécie de contrato social implícito entre o humorista e a audiência, pois para a compreensão da incongruência deve haver primeiro a congruência. Se a congruência não está presente, o humor não se torna engraçado (Critchley 2004: 4). Isso explica, por exemplo, porque é tão difícil contar uma piada em uma língua estrangeira: o humor tende a ser local, especificamente contextualizado, e uma forma de conhecimento intrínseco (ibid.: 67). De acordo com Critchley. “A doce melancolia do exílio está frequentemente enraizada na nostalgia da perda do senso de humor” (ibid.:68). Ele adiciona que o humor que nos traz de volta para casa, ou ao que nós sabemos frequentemente, faz isso relacionando conjuntamente ansiedade, dificuldade e vergonha (ibid.:74). A sátira só funciona com uma base cultural comum, ou congruência, e o humor na sátira existe no ataque a crenças compartilhadas.

Como um imigrante holandês no sul da Califórnia, Bas Jan Ader usou o humor para expressar as dificuldades de viver entre duas nações; sua terra natal e a sua morada escolhida nos Estados Unidos. Ader, de uma maneira satírica, utilizou clichês e estereótipos das duas nações em seus desenhos, filmes e fotografias. No seu uso da sátira, Ader olha para sua própria experiência vivida e identidade como fonte para questionar as normas sociais. Seu livro de artista – publicado quando de sua exposição de conclusão de Mestrado em Belas Artes na Claremont Graduate School, na Califórnia, em fevereiro de 1967- está repleto de trocadilhos que, provavelmente, apenas seus colegas holandeses conseguiriam entender. Por exemplo, ele escreveu e ilustrou um conto para o livro intitulado “*What makes me so pure, almost holy? And more.*” sobre as aventuras de um holandês e

10 *Provos* - foi um conglomerado de jovens holandeses atuantes entre os anos de 1965 e 1967. Durante os anos que estavam em atividades manifestaram sua insatisfação social de maneira pacífica e lúdica, através de panfletos, periódicos, planos e *happenings*. (nota da tradutora)

sua amiga Béa – apelido da então princesa (e até recentemente rainha) Béatrix- que, entre outras coisas, tenta mover um pesado trono. Na imagem em oposição, na primeira página, o nome *Béa Bloemkool* está inscrito num mapa abstrato da Holanda. Ademais, ao humor de aliteração, o nome (*bloemkool* significa couve-flor) remete jocosamente à cidade natal de Ader, província rural de Groningen, onde as couves-flores são uma cultura típica e ingrediente em pratos tradicionais. Provavelmente, não coincidentemente, couve-flor também era uma gíria grosseira para seios. (Mais conhecida pelo seu uso na canção do comediante e compositor André van Duin, no ano de 1979, denominada “*Ok Heb Hele Grote Bloemkolen*”).¹¹ Embora Ader tenha escrito essa curta história em inglês, ele escolheu uma palavra holandesa para aliterar na nomenclatura de Béa; e não apenas qualquer palavra holandesa, mas a que remete ao humor sexista utilizado em sua terra natal. Ader também distinguiu visualmente sua região natal com uma estrela sobre Groningen em seu mapa da Holanda. Assim, vale a pena questionar: quem entendeu a piada? Notavelmente, seu compatriota exilado e amigo, o holandês Ger van Elk deve ter sido parte da referida audiência (Daalder 2008). A escolha de Ader em utilizar um humor específico do norte da Holanda indica uma certa nostalgia e saudade de sua província natal.

Em um poema no mesmo livro de artista, “*What does it mean? Cheep cheep?*”, Ader articula ainda mais sua saudade de casa. No final da primeira página, o artista explica que o poema é sobre “hoje e ontem” significando sua vida entre a Califórnia e a Holanda. Ader era aparentemente feliz em sua casa de madeira e notou que “a grama era mais verde do outro lado”.¹² Neste li-

11 “Ok Heb Hele Grote Bloemkolen” - eu tenho grandes couves-flores.

12 Correspondente ao ditado em português “a grama do

viro, podemos notar Ader, escrevendo como um expatriado na Califórnia, dissimulando sua saudade de casa com humor enraizado na Holanda.

Quatro anos após sua exibição no MFA, Ader retornou a Holanda e seu processo criativo reflete uma sensibilidade que não era apenas estadunidense, mas distintamente californiana¹³. O termo “*California Slapstick*”¹⁴, formulado por Jay Leyda em 1985, define um modo particular de humor associado ao mundo imaginário do emergente estado do oeste, como visto, por exemplo, em filmes de Buster Keaton e Harold Lloyd (Federação Internacional de Arquivos Cinematográficos 1988; Wolfe 2010; 169-190). Ader evocou *California Slapstick* no trabalho de arte executado na Holanda no início da década de 1970. Críticos identificaram o seu uso de *slapstick* e suas alusões a Keaton (Schorr 1994: 37; Steenberg 1993; Andriess 1998), mas até o presente momento ninguém tentou compreender como a vertente humorística se relaciona a uma identificação simultânea com dois países.

Uma comédia ao estilo Keaton é facilmente reconhecida nos filmes *Fall* de Ader, o que revela um senso de humor influenciado pelo humor californiano e, possivelmente, uma correspondente mudança em seu senso de identidade. Por exemplo, ao considerar o *Fall II (Amsterdam)* de 1970, filmado em uma rua de Amsterdam. Nele o artista aparece em uma bicicleta, segurando um punhado de flores, antes de pedalar lentamente até adentrar o canal. É o puro *slapstick*, referenciando o fatídico acidente de carro em uma vala, presente no filme de Buster Keaton, de 1923, “As Três Idades”. Aqui, Ader

vizinho é sempre mais verde”. (nota da tradutora)

13 MFA (*Master of Fine Arts*) referente a exposição de conclusão do mestrado citada anteriormente nesse texto. (nota da tradutora)

14 Equivalente ao tipo de humor conhecido popularmente no Brasil como “Comédia Pastelão”. (nota da tradutora)



abandonou as referências de Groningen presentes em seu livro de 1967, enquanto explora clichês holandeses óbvios como: flores, canais e bicicletas. Entre o final da década de 1960 os primeiros anos de 1970, o humor de Ader transita nas evocações nostálgicas de seu local de nascimento para englobar (zombar de) sua terra natal recuperada. Enquanto em seu livro de artista vemos uma aspiração por sua terra natal com observações satíricas baseadas em piadas de Groningen, apenas alguns anos depois Ader estava usando o *slapstick* para gracejar com estereótipos holandeses.

Em diversos outros trabalhos, da mesma época, as alusões estereotipadas à Holanda aparecem e abarcam novamente o uso do *California slapstick*; conquanto, o assunto transmude de bicicletas e canais para um tropo da arte holandesa: *De Stijl*. Um exemplo claro é *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle, Holland* (1971). O filme mostra Ader em uma estrada de paralelepípedos que leva a um farol e, no trajeto, tombando em um cavalete devido uma extrema ventania. Nesse contexto, a astuta alusão é ao artista holandês por excelência Piet Mondrian. Mondrian fez parte do movimento *De Stijl* no período de 1917 a 1925, interrompendo sua participação no grupo em razão de sua desavença sobre o uso formal de diagonais. Ademais, Mondrian pintou esse farol diversas vezes, realizando experimentações com a redução de cores, que o levou eventualmente a sua paleta de cores primárias. Em uma entrevista no ano de 1971, Ader afirmou que a terra e a torre de água eram os elementos horizontais e verticais presentes nas pinturas

de Mondrian, enquanto que o cavalete e a ação de queda representavam as diagonais incorporadas por Mondrian (Van Garrel 1972: 48). Ader desta maneira recriou uma pintura sob a formalidade *De Stijl* e, em seguida, desvirtuou-a, ao mesclar as diagonais de Mondrian, em uma dualidade de homenagem e sabotagem. Tal como acontece com *Fall II (Amsterdam)*, Ader aqui incorporou o humor *California slapstick* em um cenário típico holandês. O trabalho de Ader pode ser visto como um autorretrato incorporando e performando sua identidade binacional.

Enquanto o filme *Broken Fall (Geometric)* indica uma aquiescência conceitual ao *De Stijl*, seu *On the Road to a New Neo Plasticism, Westkappel Holland* de 1971 pode ser visto como uma citação formal do movimento *De Stijl*. Nessa série de quatro fotografias Ader fisicamente se constrói dentro de uma composição abstrata do *De Stijl*; para isto, se transforma em linhas pretas verticais e horizontais sequencialmente adicionando objetos de cores primárias para formar uma versão de uma pintura de Piet Mondrian. Talvez possamos ler *On the Road to a New Neo Plasticism, Westkappel Holland* como uma interpretação contemporânea de *tableau vivant*. Uma posterior exploração das cores primárias referenciando a arte holandesa é o vídeo *Primary Time* (1974) no qual Ader gradualmente rearranja um vaso de flores até o agrupamento mudar de inteiramente vermelho para amarelo e finalmente para azul.¹⁵ Novamente, Ader está combinando um tropo holandês – neste caso, flo-

Figura 2 Bas Jan Ader - *Studies for Fall 2*, Amsterdam, 1970. Set of three black and white vintage prints, 3 1/2 x 5 inches; 8.9 x 12.7 cm (each image) unique. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs – Los Angeles and Metro Pictures – New York.

15 *Primary Time* é um vídeo de 1974 e foi feito simultaneamente ao *Untitled (Flower work)*, a série fotográfica do mesmo ano.



Figura 3 Bas Jan Ader, Broken Fall (Geometric), Westkapelle, Holland, video, 1'49", 1971. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs - Los Angeles and Metro Pictures - New York.



Figura 4 Bas Jan Ader , On The Road to a New Neo Plasticism, Westkapelle, Holland, 1971, four c-type prints, each 30 x 30 cm. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS)-New York, Courtesy Meliksetian|Briggs – Los Angeles and Metro Pictures – New York.

res- com uma sensibilidade humorística árida.

Nem todos os trabalhos de Ader são divertidos como os filmes *Fall*, mas o humor de sua arte foi em muito subestimado. *I'm Too Sad to Tell You* foi o título de três trabalhos separados com o mesmo tema e imagética; o primeiro, uma fotografia de 1970; o segundo, um cartão postal enviado aos amigos e aos que conheceu posteriormente no mesmo ano; o último, um filme de três minutos gravado no ano 1971. Tematicamente, *I'm Too Sad to Tell You* é discutivelmente seu trabalho menos engraçado. Todas as peças

mostram em close uma imagem recortada de Ader derramando lágrimas por nenhum motivo aparente. Ader descreveu a versão gravada como um de seus filmes da série *Falls*, ainda que sejam as lágrimas que obedeçam a lei da gravidade ao invés do corpo do artista (Van Garrel 1972: 48). Em 1972 Ader explicou que o trabalho foi sua reação à cultura “*he-man*” da Califórnia (ibid.: 49). Poderia esse ser um choque de cultura de um holandês fora do país? Talvez *I'm Too Sad to Tell You* tenha mais humor que aparenta em um primeiro olhar. A sátira aqui pode ser en-



Figura 5 Bas Jan Ader, I'm Too Sad to Tell You, video 16mm, 3'21", 1971. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2017 / The Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Meliksetian | Briggs, Los Angeles.



contrada na inversão do extremo da masculinidade que Ader encontrou na Califórnia.

Certamente sua morte prematura, que ocorreu quando ele estava completando *In Search of the Miraculous*, ofuscou seus trabalhos anteriores e estudiosos falharam em levar o humor de Ader a sério. *In Search of the Miraculous* dá nome a uma série de 18 fotografias de 1973, que documentam uma caminhada noturna desde a autoestrada até o mar em Los Angeles.¹⁶ Ao longo da parte inferior das fotos, Ader escreveu a letra da canção “Searchin’” dos *Coasters*, de 1957. A versão de 1975 de *In Search* foi composta em três partes, começando com uma exibição na *Claire Copley Gallery* em Los Angeles. Na noite de abertura, seus alunos da Universidade da Califórnia, Irvine, cantaram uma série de tropéis que foram gravados e posteriormente tocados durante toda a exibição. Ader deveria continuar a jornada com uma viagem através do Oceano Atlântico, sozinho em um veleiro de aproximadamente quatro metros¹⁷ - um feito que, se tivesse sido bem sucedido teria quebrado um recorde mundial. O elemento conclusivo seria

¹⁶ Existe também um série composta por 14 fotografias.

¹⁷ A medida original em inglês é twelve and a half foot. (Nota da Tradutora)

uma exposição no Museu Groninger, com a intenção de incluir fotografias de um passeio noturno em Amsterdam para espelhar as imagens de Los Angeles. Algumas semanas após Ader deixar Cap Cod, o seu contato de rádio foi perdido; os destroços de seu barco foram encontrados na costa da Irlanda quatro meses depois (Roberts 1994: 32-35). Críticos focaram na morte de Ader levantando a sugestão de um possível suicídio (Verwoert 2006: 47). Em seu livro sobre *In Search of the Miraculous*, Jan Verwoet escreveu: “No final, através de seu desaparecimento e morte, Ader acabou por incorporar o papel do trágico herói romântico de uma maneira inesperada e irrevogável. O trabalho é *sobre* a ideia do trágico e é *em si* uma tragédia” (2006:8) - a obra de arte tornou-se sua morte e deixou de ser uma obra de arte. Em vez disso, proponho distinguir *In Search of the Miraculous* como sendo uma continuação de sua prática artística: em seu uso de humor seco, que é evidente nas fotografias de passeios noturnos; nas questões do humor transnacional satírico em todo o plano de três partes; e no artista realizando pessoalmente a obra, colocando-se como um marinheiro na tradição náutica holandesa.

Conclusão

Figura 6 Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, 1973. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2017 / The Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Meliksetian | Briggs, Los Angeles.

Posicionei Ader dentro de uma moldura conceitual do pós-guerra da arte conceitual humorística que prevaleceu na Holanda e Califórnia, locais em que ele viveu e estudou. Usando teorias do humor e da identidade, demonstrei como suas piadas estavam intrinsecamente ligadas à contextos sociais em ambos os lados do Atlântico e argumentei que a identidade imprecisa do artista como vista em seu senso de humor é, de fato, um aspecto central de sua obra. Para ler o humor satírico na obra de Ader, que ressoa devido a incongruência na qual se enraíza seus *site specific*, os estudos sobre este artista devem olhar para a identidade binacional de Ader. Seu trabalho final, *In Search of the Miraculous*, é uma continuação de sua prática artística: perdido no mar entre os Estados Unidos e a Holanda, ele fisicamente reivindicou a posição desempenhada na criação de sua arte.

Referências

- Andriess, Paul (ed.). 1988. *Bas Jan Ader: Kunstenaar*. Amsterdam: Openbaar Kuntbezit.
- Baldessari, John, Ann Goldstein and Rudi Fuchs. 2011. "John Baldessari: Your Name in Lights – A Conversation Between John Baldessari, Ann Goldstein, and Rudi Fuchs." Stedelijk Museum Amsterdam, June 5.
- Beenker, Erik. 2006. "Bas Jan Ader (1942-1975 Missing at Sea): The Man Who Wanted to Look Beyond the Horizon." In *Bas Jan Ader: Please Don't Leave Me*. Rotterdam Boijmans Van Beuningen.
- Bell, Larry and Ann Goldstein. 2013. "Forum: Larry Bell and Ann Goldstein." Stedelijk Museum Amsterdam, April 18.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. 1st ed. New York: Routledge.
- Daalder, Rene. 2008. *Here Is Always Somewhere Else*. DVD. Cult Epics.
- Van Garrel, Betty. 1972. "Bas Jan Ader's tragiek schuilt in een pure val." *Haagse Post*. January 5.
- Huizinga, Johan. 1971. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press.
- International Federation of Film Archives. 1998. *The Slapstick Symposium: May 2 and 3, 1985, the Museum of Modern Art, New York, 41st FIAF congress* ed. By Eileen Bowser. Brussels. Belgium: Federation International des Archives du Film.
- Jan Ader, Bas. 1961. "Nederlander Exposeert in Whashington" *Het Vaderland*, April 24.
- Morreal, John. 2009. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. 1st ed. Chichester UK and Malden, MA: Wiley-Blackwell DOI:10.1002/9781444307795.
- Nahuizen, Bob. 1961. "Amerika bracht basajan (19) uit Groningen onverwacht success" *Het Vrije Volk*, July 26.
- Otterspeer, Willem. 2011. *Reading Huizinga*. Translated by Beverly Jackson. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Roberts, James. 1994. "The Artist Who Feels from Grace with the Sea." *Frieze* 17 (August): 32-37.
- Sefermann, Ellen, Jorg Heiser and Susan Hiller. 2008. *Romantic Conceptualism*. Bilingual Edition Bielefeld: Kerber.
- Steenbergen, R. 1993. "Bas Jan Ader" *NRV Handelslad*, March 5
- Timmerman, Els. 1993. "Op zoek naar het wonder" *HP/De Tijd*, July 9.
- Verwoert, Jan. 2006. *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*. London: Afterall Publishing.
- Wolfe, Charles. 2010. "California Slapstick." In *Slap Comedy*, ed by Tom Paulus and Rob King, 169-190. New York: Routledge.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser pu-

blicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitas pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Área 2: Arte e Cultura

Linha 1: Interartes e Novas Mídias

Linha 2: Teorias e Processos Artísticos-Culturais

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas ad hoc da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Normas de formatação

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 propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

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; 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...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

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;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um modelo de documento, no site da revista.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes na página de Diretrizes para autores, no site da revista.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

