

Fabiano Eloy Afílio Batista
(Organizador)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural

2



Atena
Editora

Ano 2021

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural

2



Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



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

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

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

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

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 2

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Bruno Oliveira
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 2 /
Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa
- PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-531-7

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.317210410>

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

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

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

APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

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

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

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

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

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

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

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








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








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







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

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA MULTIDISCIPLINAR, UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTILO EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE J. BARBI Y R. GREGORES | |
| Laura Navarrete Álvarez | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104101 | |
| CAPÍTULO 2 | 14 |
| ARTE E ATIVISMO AMBIENTAL NA POÉTICA DE FRANS KRAJCBERG | |
| Regina Lara Silveira Mello | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104102 | |
| CAPÍTULO 3 | 21 |
| AS PAIXÕES DO ITALIANO MECARELLI: FOTOGRAFIA E PARATY | |
| Paulo Fernando Pires da Silveira | |
| Artur Cesar Isaia | |
| Patrícia Kayser Vargas Mangan | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104103 | |
| CAPÍTULO 4 | 35 |
| PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EXPRESIÓN DRAMÁTICA CON SÉNIORES | |
| Fernando José Sadio-Ramos | |
| María Angustias Ortiz-Molina | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104104 | |
| CAPÍTULO 5 | 44 |
| POLÍTICAS CULTURAIS NA BAIXADA FLUMINENSE: UMA ANÁLISE SOBRE A ATUAÇÃO DO ESTADO NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS – RJ | |
| Marlon Santos Dias | |
| Janaína Machado Simões | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104105 | |
| CAPÍTULO 6 | 57 |
| POLÍTICA CULTURAL PARA AS ARTES: EM BUSCA DE UM CURTO-CIRCUITO | |
| Carlos Dalla Bernardina Junior | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104106 | |
| CAPÍTULO 7 | 65 |
| DIREITOS HUMANOS INTERCULTURAIS E EDUCAÇÃO DE SURDOS: UMA LEITURA SOB ALENTE DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO | |
| Cleide Emília Faye Pedrosa | |
| Alzenira Aquino de Oliveira | |
| Juliana Barbosa Alves | |
| João Paulo Lima Cunha | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104107 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 8 | 80 |
| A SENTENÇA SOCIAL E OS IMPACTOS DA VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO INTERIOR DAS COMUNIDADES INDÍGENAS: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL A PARTIR DO POVO GUARANI-KAIOWÁ, VIABILIZANDO AS MULHERES INDÍGENAS | |
| Ana Carolina de Oliveira Campos José Manfroi | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104108 | |
| CAPÍTULO 9 | 96 |
| OS SENTIMENTOS QUE MULHERES NEGRAS EXPRESSAM EM ATIVIDADES MUSICOTERAPÊUTICAS | |
| Michele Mara Domingos Rosemyriam Cunha | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104109 | |
| CAPÍTULO 10 | 109 |
| CARÁ-ROXO (<i>DIOSCOREA TRIFIDA</i>): A POSSIBILIDADE DE UM RESGATE DE HÁBITOS NA ALIMENTAÇÃO ALAGOANA | |
| Polianny Gusmão Remigio Costa Amanda Christina Simplício Calheiros Cristiana Purcell | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041010 | |
| CAPÍTULO 11 | 116 |
| DE FIORI NO LIMBO | |
| Marcos Faccioli Gabriel | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041011 | |
| CAPÍTULO 12 | 132 |
| A ILUSTRAÇÃO DO VAZIO | |
| Mário Sette | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041012 | |
| CAPÍTULO 13 | 140 |
| PINTORES CANARIOS ACTUALES EN UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE. PAISAJES NEORROMÁNTICOS Y VISIONES DEL PAISAJE EN LOS LÍMITES DE LA ABSTRACCIÓN | |
| David Manuel Méndez Pérez | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041013 | |
| CAPÍTULO 14 | 157 |
| TUNGA: JOGO DE AFINIDADES | |
| Wellington Cesário | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041014 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 15 | 163 |
| RÉPLICAS DO “EFEITO BILBAO”: A NOVA GERAÇÃO GLOBAL | |
| Jordi Oliveras Samitier | |
| Mila Nikolić | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041015 | |
| CAPÍTULO 16 | 175 |
| DOCUMENTÁRIO; VIDEOARTE – DO BRASIL PARA O MUNDO, DO MUNDO PARA O BRASIL | |
| André Hallak Martins da Costa Camilo Guimarães de Oliveira | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041016 | |
| CAPÍTULO 17 | 188 |
| HOW TO PLAY MODERN BASSOON IN A CONTINUO SECTION WITHOUT LOSING THE RESPECT OF YOUR COLLEAGUES | |
| Mathieu Lussier | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041017 | |
| CAPÍTULO 18 | 200 |
| ITINERÁRIO FOTOGRÁFICO DE PAULA SAMPAIO EM “ANTES DO FIM” | |
| Melissa Barbery Lima | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041018 | |
| CAPÍTULO 19 | 210 |
| QUADRILHA JUNINA NO CONTEXTO DO RN: GÊNERO E SEXUALIDADE, PAUTAS LEVANTADAS NO ÂMBITO DA MANIFESTAÇÃO POPULAR | |
| Douglas Barros Gomes | |
| Marcilio de Souza Vieira | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041019 | |
| CAPÍTULO 20 | 214 |
| PINTURAS NORDESTINAS: UMA RELEITURA DE ARTISTAS POPULARES BRASILEIROS, SOB A ÓTICA DE JOVENS QUE CUMPREM MEDIDA SOCIOEDUCATIVA NO DISTRITO FEDERAL | |
| Anna Rosa Scherma de Oliveira | |
| Claudia Candida de Oliveira | |
| Jaqueline Ornelas de Oliveira | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041020 | |
| SOBRE O ORGANIZADOR | 226 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 227 |

CAPÍTULO 1

ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA MULTIDISCIPLINAR, UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTILO EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE J. BARBI Y R. GREGORES

Data de aceite: 21/09/2021

Laura Navarrete Álvarez

Universitat de Barcelona, Facultat de Belles
Arts
Vigo - España

ANÁLISE DA PRÁTICA ARTÍSTICA MULTIDISCIPLINAR, UMA REFLEXÃO SOBRE O ESTILO NA ANÁLISE DA OBRA DE J. BARBI E R. GREGORES

RESUMO: Será apresentada a obra de dois artistas galegos, Jorge Barbi e Rober Gregores, ambos com peças especialmente variadas, e será revista desde uma perspectiva sistémica, para investigar, entre outras coisas, como o facto da “autoria” afecta, ou onde o estilo está em artistas como eles. Do ponto de vista de Jack Burnham, é uma questão de “software”, trata-se de permanecer na mesma posição ou equivalente em relação ao sistema completo.

PALAVRAS-CHAVE: Autor, arte-sistema, estilo, lógicas operacionais.

ANALYSIS OF MULTIDISCIPLINARY ARTISTIC PRACTICE, A REFLECTION ON STYLE IN THE ANALYSIS OF THE WORK OF J. BARBI AND R. GREGORES

ABSTRACT: One will present the work of two Galician artists, Jorge Barbi y Rober Gregores, both with specially varied pieces, and they will

be checked from a systemic perspective, to investigate among other things how it affects the fact of the “authorship”, or where it takes root in the style in artists as them. From Jack Burnham’s perspective it is a question of “software”, it is a question of supporting in the same position or in the equivalent one, with regard to the complete system.

KEYWORDS: *Author, Systems art, style, operational logics.*

1 I REVISIÓN DEL ARTÍCULO: JORGE BARBI DESDE UNA PERSPECTIVA BURNHAMNIANA

La invitación al presente, libro implicaba hacerlo con una artículo publicado años atrás¹. Pero tanto en la escritura como en el arte la visión de los autores es transformada con el paso del tiempo, de tal manera que un mismo tema sería abordado de maneras diferentes dependiendo de la época en la que se trate.

Llegado este momento, sucede en el mundo del arte, que en ocasiones para cortar con una etapa, se hacen quemas, como la de Richter, Baldessari, o la de Marta Minujín, ya planteada esta última, como si de una obra más se tratase, (y titulada, como apunta Olivier Debrouse, “Su primer Happening”).

Y a partir de ese momento, un autor puede continuar ya sin el peso de esas obras, que mientras aún existan, lo limitan a uno al

¹ “LA LÓGICA DE LA EXPRESIÓN MULTIDISCIPLINAR DE JORGE BARBI, DESDE UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA”, revista *Croma*

definirlo (ya que como más adelante se apunta en el artículo del que hablamos, es la obra la que hace al autor).

Es por ésto, que con frecuencia, volviendo a un texto escrito en el pasado, se encuentran nuevos hallazgos, o cambios en el modo de verlo.

El artículo en cuestión, es una reflexión sobre el estilo, y a dónde se desplaza cuando los medios que utiliza un artista son muy diversos.

El estilo es una palabra connotada, polisémica y malinterpretada como lo es la palabra arte.

Convendría entonces, para no incurrir en malentendidos, hacer algunas aclaraciones sobre esta palabra, ya que el hecho de no hacer esta puesta en común, a menudo ha tenido como consecuencia, resultados infructuosos en debates de cierta importancia².

Cuando hablamos de estilo en arte, muchas veces puede entenderse como el conjunto de aquellas cualidades distintivas que permiten agruparlas o categorizarlas en un movimiento concreto.

Burnham, al inicio de su libro *The Structure of Art*, nos advierte, que el trabajo que hicieron los críticos e historiadores de arte, estableciendo una serie de categorías, clasificaciones, y nombres de movimientos que nos permitan hablar de un conjunto de obras o artistas, lejos de ayudarnos, en muchas ocasiones nos obstaculizó.

Pero este texto no se ocupa de esta acepción del estilo, sino más bien del estilo individual. Aunque también es cierto que no podemos hablar de éste, como algo que transcurre al margen del contexto en el que se inserta un sujeto, de su *Zeitgeist*, o como diría Hegel, de su “*Geist seiner Zeit*”.

Y habiendo aclarado que nos ocuparemos del estilo en su consideración sobre lo particular ¿quienes son esos autores a los que deberíamos recurrir para hablar de un tema como este?

Sin ánimos de profundizar demasiado en el tema, un autor pertinente para completar el artículo dado el enfoque del texto sería Lacan, cuando dice “El estilo es el hombre mismo”, y es que, desde el punto de vista psicoanalítico, es precisamente “su marca” lo que lo distingue a uno como sujeto particular.

En segundo lugar, ya desde un lugar más próximo a las artes plásticas, pero retomando aún esta visión lacaniana, está Juan Luis Moraza, que en su texto *El deseo del artista*, retoma a Lacan para citarlo en su afirmación “El estilo, es el sujeto en su singularidad”, y continúa preguntándose acerca de la relación existente entre el estilo y el deseo “¿Es acaso el estilo -en toda su variabilidad personal y cultural- la manifestación del deseo?”, ésto le lleva a plantearse una serie de preguntas sobre el hecho artístico y el deseo del artista, ¿cuál es el mayor deseo de un artista: el deseo de hacer arte o el de ser

² En el libro *Ciencia, orden y creatividad*, Peat y Bohm, ponen como ejemplo de la importancia del acuerdo previo sobre el significado de las palabras, los diálogos entre Bohr y Einstein, que según estos, se alejaron de un posible entendimiento, simplemente debido al uso no aclarado del lenguaje, Bohm y Peat (2007).

artista?

En cualquier caso, no es objetivo del presente capítulo indagar de una manera rigurosa sobre la cuestión del estilo en el arte, sino más bien, a través del análisis de la obra de dos artistas que experimentan con diferentes medios, hacer una pequeña reflexión que aborde esta cuestión. Y que gracias a la reunión de las voces de los autores que se reflejan en él, y los dos casos de estudio, se pueda aportar algo, frente a las confusiones que a menudo se producen con el uso de esta palabra, cuando es empleada dentro de las artes. Para ello, aunque se haga referencia diferentes autores, habiendo aclarado que de hacerse una revisión actual, se incluirían otras perspectivas, en este caso gran parte el enfoque se hará desde la perspectiva de Jack Burnham, que con su propuesta sistémica y metodológica, ofrece diferentes metáforas útiles en este análisis.

Habiendo hecho estas aclaraciones, se presenta a continuación el artículo original al que nos referimos:

2 | INTRODUCCIÓN: JORGE BARBI DESDE UNA PERSPECTIVA BURNHAMNIANA

Jorge Barbi ha sido muchas veces definido como un artista inclasificable, se ha llegado a afirmar la carencia de una voluntad de estilo en su obra, pero, aunque ciertamente esta no debe de ser una de sus preocupaciones, ¿acaso radica el estilo necesariamente en la forma externa o en el medio?.

Burnham con su teoría del arte sistema, al igual que Krauss en la “La escultura en el campo expandido”, ponen la atención en las lógicas operativas que subyacen a las formas y a las prácticas artísticas. Desde esta perspectiva, ya vemos a Barbi de otro modo, la coherencia se mantiene en cada pieza, independientemente de la variedad de sus materiales y medios, las conexiones no visibles entre las obras, apuntan hacia un mismo origen.

Siempre se repiten ciertos elementos: lo incontrolable, el azar, una mirada curiosa, y un respeto profundo a la naturaleza. En Barbi conviven en perfecta armonía piezas de naturaleza contraria, pareciera, que ha podido mantenerse al margen de ciertas obligaciones de posicionamiento en debates clásicos, y de clasificación o afiliación a un movimiento o estilo concreto. De esta forma, ha sabido adelantarse a su tiempo, con formas y actitudes más comunes en la práctica artística actual.

A día de hoy, es tan común como esta tendencia al encasillamiento o a la especialización, ese otro el tipo de artista multidisciplinar cuya identidad se revela a través del nexo común entre sus variadas obras, otro ejemplo de este tipo, es Rober Gregores, un artista novel, que en este aspecto tiene una actitud similar a la de Barbi.

2.1 Burnham, la desmaterialización del objeto artístico, y el arte-sistema:

Tres años antes de que Lucy Lippard publicase *The Dematerialization of the Art Object* from 1966 to 1973, Jack Burnham nos hablaba de algo similar en su texto la cabeza de Alicia. Aunque ya era un tema tratado desde los 60 (LIPPARD Y CHANDLER 1968, pp. 46-50).

Para ello nos ponía de ejemplo el pasaje en el que Alicia se encuentra con Chesire:

“Well! I’ve often seen a cat without a grin,’ thought Alice, ‘but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever saw in all my life!” (BURNHAM, 1970).

Este pasaje le servía a Burnham como metáfora de lo que ocurría en ese momento con el arte conceptual. Las nuevas expresiones artísticas estaban desprovistas de los materiales asociados con las disciplinas tradicionales.

Sin embargo no fue esta, ni la única ni la mayor aportación de Burnham a la historia del arte. Es destacable también, por ejemplo su aportación de la idea de software como metáfora del arte, que está intrínsecamente ligada a su teoría del arte-sistema, que es lo que nos atañe para este caso.

A la conclusión de *Más allá de la escultura moderna* (1968) había escrito:

“As a result, the cultural obsession with the art object is slowly disappearing and being replaced by what might be called “systems consciousness.” Actually, this shifts from the direct shaping of matter to a concern for organizing quantities of energy and information.” (BURNHAM, 1968, p. 369).

Burnham estaba muy interesado en la expresiones artísticas que empleaban las nuevas tecnologías, así como también en las interferencias producidas entre el arte y la ciencia. Sin embargo, no por ello perdía su capacidad crítica, llegando a afirmar que la mayor parte de estas expresiones estaban en un nivel muy ingenuo de creación.

En una entrevista² Burnham explica:

The most sophisticated artists in the twentieth century have all been artists – Paul Klee, Picasso, Marcel Duchamp, Jasper Jones – who had a fine appreciation of the whole history of western art. They weren’t that naives. And the computer artists I saw working were naives. It’s as if they took a dog and cut off his tail and said: Well, who worked with the tail of the dog? – You know it’s dead. It doesn’t make any sense. They didn’t have the understanding of the whole dog. You know, they took a part of a system and said: We gonna make art out of this.

D.: Is it only a problem of artists who work with computers or a problem of engineers, scientists and technological people in general?

No, it’s this kind of problem: It’s a software-hardware problem. People on a level of Jasper Johns or Anselm Kiefer or Paul Klee or Picasso or a dozen others – Mondrian, they are working at a very, very high level of software. Most of the computer artists I see are working on a high level of hardware but the software is like, you know, Kinderspiel, you know, it’s nowhere, it’s so simple. (BURNHAM, 1970).

³ http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_burnham_R.htm

2.2 Jorge Barbi

Para ejemplificar su compleja catalogación, podríamos consultar el texto de la web de “La fábrica” donde exponen su trabajo:

Su actividad artística, desarrollada a partir de los años ochenta, no puede ser fácilmente integrada en ninguna de las tendencias que han caracterizado el arte español de estas últimas décadas... Sus obras no persiguen una voluntad de estilo, ni tampoco muestran interés por evidenciar la marca de autor, sino que tratan, simplemente, de evitar toda visión predeterminada y adoptar la forma adecuada en cada momento y en cada lugar. Así, sus obras pueden resolverse, en soportes tan dispares como un objeto, una fotografía digital, un dibujo a tinta, una instalación o una intervención en el espacio público, aunque siempre adaptándose magistralmente a la circunstancia...

Sin embargo, es quizás esta visión material a la que estamos acostumbrados en la tradición artística, la que hace que esperemos hallar este “estilo” o “marca de autor”, en sus materiales y formas externas, (y parece lógico por tanto, que en las obras artísticas contemporáneas, al no poseer en muchos casos estas cualidades materiales, se desplace el estilo hacia otros lugares del acto creativo). Veremos que en esta misma web explican que a pesar de la diversidad técnica con que elabora su trabajo, hay sin embargo, elementos que se repiten constantemente en sus obras y que unifican su larga trayectoria, como el paso del tiempo, el azar, el humor, o los juegos de sentido del lenguaje.

Para analizar la obra de Barbi desde esta perspectiva sistémica propondremos algunas obras bastante diferentes entre ellas, como pueden ser “*El final del camino*”, “*Little Bang*”, o “*Green paths, White paths*”.

La instalación “El final del camino”, programada dentro del proyecto expositivo ON THE ROAD, se trata de una obra site specific, concebida para el cementerio del parque de Bonaval. La obra consiste en atribuir un color al frente de cada nicho, según la religión de la persona que yazca en él. A la entrada encontramos un atril, con la explicación de la equivalencia cromática. El resultado pese a ser una intervención sobre un material objetual, a nivel formal resulta muy pictórico, recuerda incluso, salvando las diferencias, a algún cuadro de Gerard Richter. Este juego con equivalencia de las religiones y los colores es la brecha que nos brinda la invitación de lo incontrolable, de poder introducir el azar en la obra, y dejar el resultado más allá de las manos del creador.



Figura 1. Jorge Barbi, “*El final del camino*”, 2014, Intervención en el cementerio del parque de Bonaval, Santiago de Compostela, dentro del proyecto expositivo: “ON THE ROAD”.

Fuente: propia.

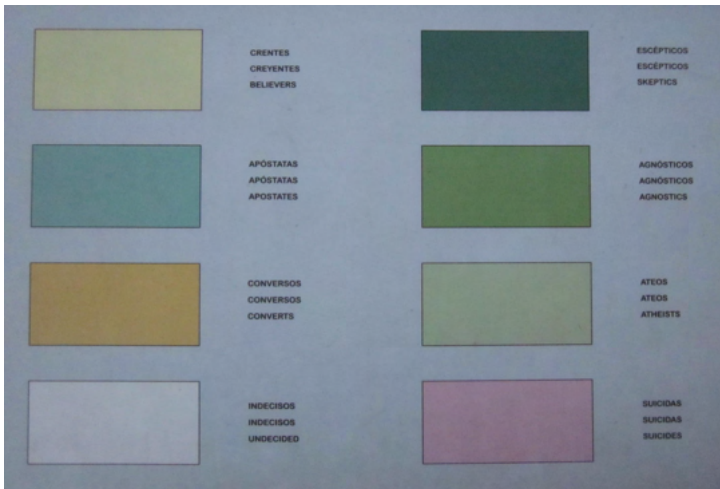


Figura 2. Jorge Barbi, Detalle placa de la intervención “*El final del camino*”, 2014, Intervención en el cementerio de Bonaval, Santiago de Compostela, dentro del proyecto expositivo: “ON THE ROAD”.

Fuente: propia.

Esta intervención está muy en consonancia con multitud de obras contemporáneas que trabajan a partir del procesamiento de datos, como las sonificaciones, u obras más próximas a la visualización de datos como las de Michael Najar. Al respecto de esto, Lev

Manovich explica que puede ser una cuestión de época:

La forma tradicional de visualizar la información ya no es válida. Necesitamos técnicas que nos permitan observar los vastos universos de los media para poder detectar rápidamente multitud de patrones de interés. Estas técnicas tienen que ser compatibles con la capacidad de procesamiento de información del ser humano y, al mismo tiempo, conservar una cantidad suficiente de detalles de las imágenes originales, video audio o experiencias interactivas para permitir su estudio (MANOVICH, LEV, 2012, p. 1).

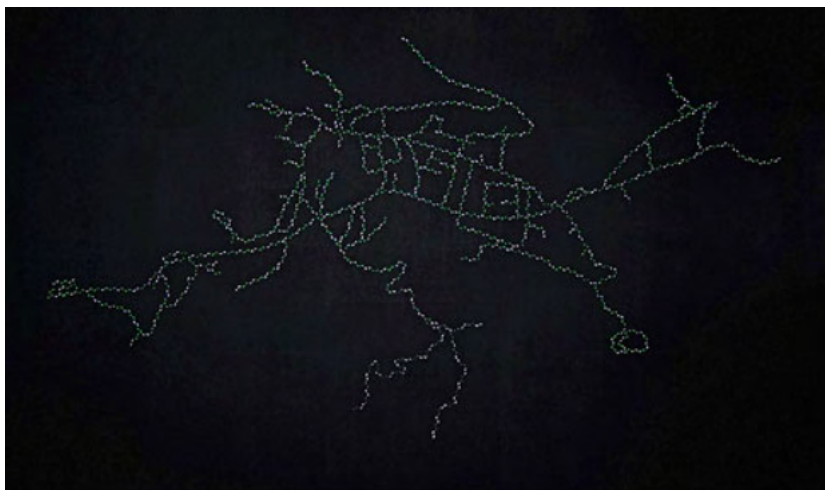


Figura 3. Jorge Barbi, *White paths, green paths* 2006 Echigo Tsumari Art Triennial 2006, Matsudai, Japón.

Fuente: <http://www.jorgebarbi.com/>.



Figura 4. Jorge Barbi, *Little Bang*, 1993, Chapa de acero inox.sobre tablero de contrachapado y bastidor de aluminio. Pintura negra e impacto de perdigones. 150 x 240 cm.

Fuente: www.jorgebarbi.com

En “*White paths, green paths*” Barbi visualiza mediante diferentes gráficos cómo varían los caminos en las diferentes estaciones del año.

Little Bang, es otro ejemplo: una chapa de acero con pintura negra, sobre la que van impactando los perdigones, y así, van dejando sus huellas.

En estos casos Barbi da una conversión visual a una serie de datos, el resultado es próximo a las obras de visualización de datos, y en este caso también llevan a la toma de conciencia de un patrón. El azar y la naturaleza continúan como dos constantes en toda su obra.

2.3 Rober Gregores

Dado que Jorge Barbi es un artista ya consagrado y reconocido, con una trayectoria artística considerable, he considerado oportuno, para un contexto como este establecer estas mismas conexiones y paralelismos con un artista novel, como es Rober Gregores, además, creo que esta visión sistémica se apreciará mejor, si la observamos de forma comparativa en dos artistas.

El caso de Rober nos sirve para ejemplificar estas cuestiones que exponíamos también con la obra de Barbi.

Como ejemplo de su multidisciplinariedad proponemos las siguientes obras:

2.3.1 “*Diálogo entre dos personas*”



Figura 5. Rober Gregores, *Diálogo entre dos personas*, 2011. Fuente: Youtube.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P-QniGvZuO4>

2.3.2 Tengo que ser como:

Vista instalación, imagen:

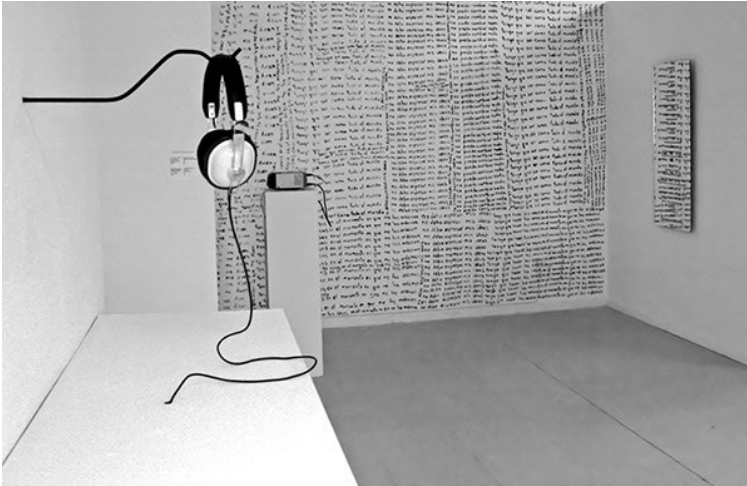


Figura 6. Rober Gregores, 2012. Vista instalación tengo que ser como.

Fuente: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/664b6d8880177.560c4f1da5f45.jpg

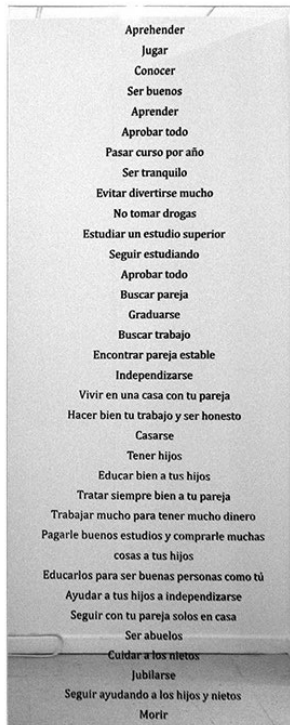


Figura 7. Rober Gregores, 2012. Vista espejo perteneciente a la instalación *Tengo que ser como*.

Fuente: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/703e588880177.560c50441f3cc.jpg

2.3.3 Invitación pro igualdad:



Figura 8. Rober Gregores, 2015. Imagen acción *Invitación pro igualdad*.

Fuente: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/7d6f9925366763.563444d4bbb6d.png



Figura 9. Rober Gregores, 2015. Imagen acción *Invitación pro igualdad*. Pontevedra.

Fuente: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/18dce625366763.563444e2f0b46.png

En las obras de Rober una vez más, nos encontramos con soluciones plásticas muy diferentes entre sí, algunas con soluciones formales más matéricas como en el caso de “Tengo que ser como”, hasta obras más inmateriales como las otras dos.

De cualquier modo, lo interesante es quizás el patrón común. Rober suele estar interesado en evidenciar los patrones de los comportamientos culturales establecidos, nos los señala, y nos invita a repensarlos, a cuestionarlos, a preguntarnos si debemos seguir ciertos caminos por tradición.

En un texto que podemos encontrar en su web explica:

En mi práctica artística evito encasillarme en una única disciplina, así como no me interesa la técnica por la técnica, las concibo como herramientas y vehículos que me sirven para acercarme a lo que quiero decir.

A veces, el concepto que acompaña a la obra se encuentra en un estado pre-consciente y me resulta más interesante trabajar con ese algo que no puedo controlar, que lo que resultaría de un saber hacer, de seguir un método de creación prefijado.

Creo que aferrarse a una única forma de crear es acabar con la propia creación, en mi metodología de trabajo intento abrirme a diferentes vías para llegar a una idea. Busco hacer algo nuevo de maneras diferentes, evito crearme hábitos de trabajo que me llevarían a la reiteración y el estancamiento creativo. (ROBERTO GREGORES, 2015).

Al principio del texto hablábamos de la visión de Burnham y Lucy Lippard acerca de la desmaterialización del objeto artístico, otro de los textos claves que trata el tema de la dilución de los límites de las antiguas disciplinas, y la multidisciplinariedad, es el de Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en el que explica:

Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro pues dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado -escultura- sino mas bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- pueden utilizarse.

3 I CONCLUSIÓN

En ambos ejemplos, su “estilo” lo hallaríamos en sus lógicas operativas, o por lo menos en lugares diferentes de su formalidad externa, puede ser en sus motivaciones, en sus modus operandi, o en sus referentes recurrentes.

Quizás, esta asociación del estilo con una apariencia externa en el arte, sea una influencia de la publicidad, la imagen corporativa y la construcción de la idea de marca.

Antonio Campillo ha estudiado el tema de la autoría (basándose en M. Foucault y J. Derrida), y para explicar que no radica en el estilo, pone como ejemplo la problemática que surge al analizar el caso de aquellos autores que tienen obra con distintos estilos: entonces, explica, que la autoría no radica en el estilo de una u otra pieza, sino en la suma de todas esas voces, y añade, que no es el autor quien hace la obra, sino ésta la que hace al autor. (CAMPILLO, A. 1992, p. 25-46)

Del mismo modo, Carl Gustav Jung, en el libro *Sobre el fenómeno del espíritu en*

el Arte y en la Ciencia, explica que no es Goethe quien crea a Fausto sino, que es Fausto quien hace a Goethe, (JUNG, 2014, 159).

Ambos autores al igual que Jack Burnham proponen una visión que abarca un sistema algo mayor, una visión del acto creativo menos antropocéntrica y concentrada en fuerzas y relaciones surgidas desde diferentes direcciones.

La palabra estilo deviene del nombre de la herramienta con la que se tallaba la tábula al escribir. De alguna forma cada herramienta condicionaba el trazo que producía. Pero de existir un “estilo” en los artistas será probablemente una expresión inevitable o inconsciente, (a mayores de los intentos conscientes).

Probablemente en la época de las tradiciones clásicas fuese una cualidad útil, indicadora de la autoría o indicio de otros elementos de interés. Tras la desmaterialización del objeto, la cuestión del “estilo”, puede resultar útil a la hora de crear una imagen de marca, pero esta persecución probablemente en muchos casos sea limitadora de la creatividad.

REFERENCIAS

ÁLVAREZ, Roberto. **Diálogo entre dos personas**. 2013. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=P-QniGvZuO4>. Acesso em: 07 jul. 2021.

ÁLVAREZ, Roberto. **Tengo que ser como**. 2013. Disponible em: <https://www.behance.net/gallery/8880177/Tengo-que-ser-como>. Acesso em: 07 jul. 2021.

ÁLVAREZ, Roberto. **Invitación pro igualdad**. 2013. Disponible em: https://www.behance.net/r_agregores/wip. Acesso em: 07 jul. 2021.

BARBI, Jorge, texto descriptivo sobre el artista. Disponible em: http://www.lafabrica.com/es/galerias-artistas/44/jorge_barbi. Acesso em: 07 jul. 2021.

BOHM, David; PEAT, David. **Ciencia, orden y creatividad**: las raíces creativas de la ciencia y la vida. 4. ed. Barcelona: Kairós, 2007. 299 p.

BURNHAM, Jack (1970) **Alice's Head: Reflections on Conceptual Art** in *Artforum*, Vol. 8, No. 6 (February 1970) pages 37-43. Reprinted in *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art* (New York: George Braziller, 1974, 47.

BURNHAM, Jack (1970), **Beyond Modern Sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century**. New York: George Braziller, 1968. Library of Congress Catalog Card Number: 68-16106.

BURNHAM, Jack (1974 [1968]) **System Esthetics**, in *Jack Burnham, Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York: George Braziller.

BURNHAM, Jack, entrevista, disponible en la url: [Última visita: 29/12/2015] http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_burnham_R.htm#anker5

CAMPILLO, Antonio, **El autor, la ficción, la verdad**, en *Daimon*, 1992.

CROMA 7 Revista, Estudios Artísticos Volume 4, número 7, janeiro–junho 2016.

KRAUSS, Rosalind, **La escultura en el campo expandido** (1979), (Artículo publicado originalmente en la Revista October N° 8, 1979, New York-USA), incluido también en el libro *La postmodernidad*. 1985, Barcelona, Kairós.

LIPPARD, Lucy (ed.) (1973) **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**, (reprinted 1997) Los Angeles: University of California Press.

LIPPARD, Lucy & Chandler, John (1999 [1968]) **The Dematerialization of Art**, in *Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia**. Madrid: Trotta, 2014.

MANOVICH, Lev. (2012). **¿Cómo ver 1000000 de imágenes?**. Disponível em: http://www.deforma.info/es/product.php?id_product=24. Acesso em: 27 dic. 2015

CAPÍTULO 2

ARTE E ATIVISMO AMBIENTAL NA POÉTICA DE FRANS KRAJCBERG

Data de aceite: 21/09/2021

Regina Lara Silveira Mello

<http://lattes.cnpq.br/0439114372762829>

RESUMO: Ao chegar no Brasil, o artista polonês Frans Krajcberg se encantou pela natureza exuberante, firmando vínculos que o levaram a se naturalizar brasileiro. Entrou em matas e cavernas em busca de formas e pigmentos para desenvolver sua arte singular, que se tornou símbolo na luta pela preservação da natureza. Procedimentos e materialidade nos processos criativos são analisados em algumas obras selecionadas, à luz de conceitos estabelecidos por Didi-Hubermann e Arnheim. Expos em museus pelo mundo, sendo reconhecido pela poética inspiradora e visionária, urgente neste momento crítico em que o mundo pensa as mudanças climáticas do planeta.

PALAVRAS CHAVE: Arte contemporânea, criatividade, sustentabilidade.

ART AND ENVIRONMENTAL ACTIVISM IN FRANS KRAJCBERG'S POETICS

ABSTRACT: When Polish artist Frans Krajcberg arrived in Brazil, he was enchanted by the exuberant nature, establishing bonds that led him to become a naturalized Brazilian. He entered forests and caves in search of shapes and pigments to develop his unique art, which became a symbol in the fight for the preservation of nature. The procedures and materiality of the creative processes are analyzed in some selected

works, in light of the concepts established by Didi-Hubermann and Arnheim. Exhibitions in museums around the world, recognized by inspiring and visionary poetics, urgent at this critical moment when the world thinks about the planet's climate change.

KEYWORDS: Contemporary art, creativity, sustainability.

1 | INTRODUÇÃO

Frans Krajcberg (1921-2017) foi engenheiro formado na URSS, frequentou a Academia de Belas Artes de Stuttgart ao mudar-se para a Alemanha. Na Segunda Guerra Mundial viu sua família morrer num campo de concentração nazista e pouco depois, em 1948, decide mudar-se para o Brasil, desenvolvendo longa e instigante carreira artística.

Desde a chegada procura a natureza isolando-se numa floresta no estado do Paraná, o que se reflete na sua pintura deste período, abstrata, em que predominam os tons ocres e cinzas. Retorna a Europa entre 1958 e 64, onde faz as primeiras impressões em papel japonês modelado sobre formas naturais como pedras e galhos, num processo que se tornaria uma constante em seu trabalho, utilizando em tempos recentes o papel reciclado, acrescentando significado e coerência a sua obra, que soma a poética do artista à trajetória de ativista pela consciência planetária.

De volta ao Brasil instala-se em Minas

Gerais, região central do Brasil, onde passa grande parte do tempo explorando a terra colorida raspada das rochas no interior de uma caverna em Itabirito, material que utiliza para desenvolver suas tintas com pigmentos naturais. Em 1972 constrói sua famosa casa sobre a árvore em Nova Viçosa, litoral sul da Bahia, atualmente um espaço cultural muito visitado, em processo de transformação em museu. Situada ao mesmo tempo a beira mar e envolta na Mata Atlântica, numa região próxima aos manguezais, a casa florescia como uma instalação *site specific*, dialogando com o meio ambiente. Krajcberg encontrava ao seu redor os galhos grandes e as raízes expostas típicas do manguezal que fizeram crescer suas esculturas.

Viaja constantemente à Amazônia e ao Mato Grosso para fotografar queimadas e recolher madeira calcinada que incorpora a obras expostas em museus e galerias no Brasil e exterior. São objetos belos e também chocantes, pois escancaram a destruição que o homem vem impondo à natureza. Revelam-se obras visionárias: como sinistra premonição do artista anunciam a Amazônia queimada, sendo desmatada em função dos interesses do capital. O aumento expressivo destas queimadas, propiciado especialmente pelo discurso de apoio ao progresso em oposição a narrativa gerada por cientistas renomados que estudam as mudanças climáticas da terra, despertam a atenção do mundo e certificam a atualidade da arte de Frans Krajcberg, um artista em luta pelo planeta.

2 | IMAGEM-MATRIZ: A PRESENÇA AUSENTE DAS FOLHAS MODELADAS



Figura 1. Frans Krajcberg, 1981, Papel japonês modelado sobre folha.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14583/sem-titulo>.

Por onde passou, Frans Krajcberg recolhia folhas e galhos que cuidadosamente selecionava. Em seu processo criativo, o artista jamais utilizou nada que não tivesse caído naturalmente, dispensado do original pela própria natureza viva, numa interação de respeito e reciclagem.

No ateliê inicia a ‘moldagem’ deitando sobre a folha recolhida (matéria) um pedaço de papel japonês espesso e poroso (matéria), que amolece ao ser umedecido e volta a enrijecer ao secar, registrando a forma do objeto sobre o qual este processo foi realizado em contato direto, matéria sobre matéria. Por vezes são folhas únicas, outras são composições de galhos sobrepostos, criando este vazio que revela a presença da forma, aquilo que já não há; ressalta a natureza que aí esteve um dia e deixou marcas, como os vestígios arqueológicos que o homem vem deixando sobre a terra desde tempos imemoriais. O artista cria a imagem-matriz, no sentido proposto por Didi-Huberman: neste caso a natureza, mesmo ausente, mantém a semelhança necessária ao reconhecimento da memória. Em *Diante do Tempo*, o autor reflete sobre a genealogia da semelhança comparando dois sistemas fundantes da história da arte expressos em *História natural*, de Plínio, o Velho, escrita no ano 77, e *Vidas*, de Vasari, escrita em pleno renascimento, 1550. Diversos são os argumentos que distinguem os conceitos de imagem (*imago*) nas duas obras, porém destacamos o que mais se aproxima dos aspectos materiais e processuais de Krajcberg:

Plínio insiste ao enunciar que as imagens romanas não passam de “rostos expressos na cera” (expressi cera uultus). Distante da nossa tradição vasariana, na qual o retrato se define como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, no mais uma ilusão factícia de sua presença visível, a noção romana de imago supõe uma duplicação do rosto por contato...Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (o rosto). (Didi-Huberman, 2019: 81).

O autor se refere a um fato descrito por Plínio: nos nichos do Atrium, onde ocorriam as cerimônias funerárias, eram colocados rostos de cera pintados (*imagens pictas*) feitos a partir de máscaras mortuárias moldadas diretamente em gesso e passadas para o positivo em cera, e sempre que alguém morria o cortejo fúnebre passava diante de toda a multidão de parentes desaparecidos. Da mesma forma *imagens pictas*, de almas heroicas eram fixadas no umbral ao lado dos despojos do inimigo.

A natureza modelada diretamente por Krajcberg criou registros tridimensionais que tornam presentes as folhas desaparecidas, numa ação criativa repetida inúmeras vezes em sua longa trajetória. A mudança na espécie de planta registrada tornou-se um índice do percurso por onde o artista transitou, como “pegadas” no caminho. Ao deslocar-se do centro do Brasil para se estabelecer no litoral baiano e construir sua icônica casa sobre a árvore, grandes folhas de chapéu do sol, árvores típicas da região litorânea, aparecem soberanas em sua obra.

3 I SOMBRA E TEMPO FIXADOS ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

Ao morar próximo ao manguezal, Krajcberg observou as árvores com raízes fincadas no chão de lama, porém expostas acima do nível das águas, surgindo como pernas que bailam num estranho balé. Recolheu estas esculturas naturais, reconstruindo novos contornos com recortes e amarrações de galhos secos, para elaborar processos de secagem e escurecimento que as aproximassem da madeira queimada, ou utilizando troncos de fato calcinados, proporcionando a visão do horror futuro. Deixar-se seduzir pela beleza destas esculturas é também visualizar a transformação destruidora que o homem vem impondo à natureza.



Figura 2. Frans Krajcberg, *Flor do Mangue*, 2003. (resíduos do manguezal, 12 X 8 X 5m). <http://krajcberg.blogspot.com/2008/11/exposio-de-frans-krajcberg-no-oca.html>

Outra série importante do artista, do período em que morou na Bahia, são os cipós retorcidos flagrados em incrível plasticidade, destacados de seu meio natural e fixados em planos de fundo rígidos que, em determinado quadrante, promovem sombras diversas gerando contornos de formas que serão preenchidos com tinta. São sombras projetadas, que registram a incidência, real ou imaginária, da luz; assim como o tempo surge também fixado na madeira calcinada num processo de combustão irreversível, semelhante ao tempo arqueológico registrado nos objetos milenares, neste caso revelam a deterioração imposta à matéria para além do tempo natural de decomposição.



Figura 3. Frans Krajcberg, *Raiz* (escultura em madeira, 1,62 x 2m), www.galeriavictorhugo.com.br, <https://images.app.goo.gl/cvTTLsXsQtjzkzHd7>

A percepção da obra de Krajsberg permite a intuição de informações complexas, a contextualização de tempo e espaço que se transformam em sensação sobre essa natureza, e a sensação se transforma em pensamento. Conforme Arnheim:

...a visão opera como um processo de campo, significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro...(Arnheim, 2004: 17).

Para o autor, o pensamento formado por imagens atua na mente em nível de igualdade com as palavras, sendo legítimo inferir que o pensamento crítico pode ser elaborado na visualidade da arte: “Em termos de pensamento visual, não existe separação entre arte e ciências, bem como entre o uso de imagens e o das palavras. (Arnheim, 2004: 154).” É correto afirmar que a sensação pode advir de qualquer estímulo, porém a arte direciona, e neste caso induz ao pensamento. A obra de Krasjberg é de um impacto visual que marcante que estimula a intuição sobre o futuro da natureza.

4 | O FOGO ME ACOMPANHA DESDE SEMPRE

Dos quatro cantos da terra soam alertas sobre os efeitos das alterações climáticas do planeta. A 25ª COP- Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas ocorrida em dezembro de 2019, foi mais um encontro anual da comunidade internacional em busca do difícil consenso sobre mecanismos aplicáveis globalmente, como redução de emissões de carbono e controle de incêndios em florestas. Em sua longa trajetória Frans Krasjberg participou desta luta pelo planeta concedendo entrevistas documentadas que se constituíram como verdadeiros manifestos e ainda hoje, quatro anos após sua morte, soam como potentes gritos de socorro pela natureza. Vida e obra se confundiram em perfeita coerência, o artista buscou acolhida em meio a cavernas e florestas, instalou-se numa casa construída no alto de uma árvore, entregando-se corporalmente ao espaço específico como parte fundamental de seu processo criativo. Declarou, reconhecendo o poder das imagens, que produziu: - Não escrevo, não sou político. Devo encontrar a imagem certa. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre”. (Krajsberg *apud* Escorel :2019).

5 | CONCLUSÃO

Frans Krasjberg foi um artista engajado que viveu intensamente seu tempo, compreendendo o espaço ao redor. A poética de suas obras absorve princípios fundantes da história da arte, conforme observamos em Plínio, o velho, pelo olhar de Didi-Huberman (2019), e da gramática da visualidade, sintetizada por Arnheim(2004). Lutou em diversas frentes pela preservação da natureza como fonte essencial à vida no planeta Terra, mas foi com suas obras que criou seu principal manifesto. Pouco antes de sua morte compareceu, aos 96 anos e conduzido numa cadeira de rodas, a 23ª Bienal de São Paulo para supervisionar a montagem de sua obra, declarando ali mesmo numa última entrevista: “ - Salve a Amazônia!”



Figura 4. Frans Krajcberg, (resíduos do Mangue) 23ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2552>

REFERÊNCIAS

Arnheim, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1973-1

Cabral, Kepson (2019) *O que é a COP?* São Paulo: CEBDS, Conselho Empresarial Brasileiro para o Desenvolvimento Sustentável (2019) [Consult. 2019-11-28] Disponível em URL: <https://cebds.org/blog/o-que-e-a-cop/#.Xhelri3Ooxc>

Didi-Huberman, Georges (2019) *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-972-9

Escorel, Eduardo (2019) *Frans Krajcberg – dignidade e revolta*. São Paulo: Revista Piauí. [Consult. 2019-11-12] Disponível em URL: <https://piaui.folha.uol.com.br/frans-krajcberg-dignidade-e-revolta/#>

Saldanha, Paula & Werneck, Roberto (2013) *O grito da natureza*. programa Expedições (30min), tvBrasil. [Consult. 2019-11-11] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1As

CAPÍTULO 3

AS PAIXÕES DO ITALIANO MECARELLI: FOTOGRAFIA E PARATY

Data de aceite: 21/09/2021

Paulo Fernando Pires da Silveira

Fotógrafo, Professor de Fotografia, Mestre em Educação e Doutorando em Memória Social e Bens Cultural pela Universidade La Salle, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Artur Cesar Isaia

Doutor em História Social pela USP. Pesquisador CNPq PQ 1C. Professor na Universidade La Salle

Patrícia Kayser Vargas Mangan

Doutora em Engenharia de Sistemas e Computação pela COPPE/Sistemas-UFRJ. Professora na Universidade La Salle

Fragmentos deste artigo compuseram o Projeto de Tese do autor A FOTOGRAFIA A SERVIÇO DOS PATRIMÔNIOS CULTURAL E NATURAL, apresentado em 26 nov. 2020.

RESUMO: O objetivo desta comunicação é descrever a trajetória do italiano Giancarlo Mecarelli como gestor cultural do Paraty Em Foco (PEF), o Festival Internacional de Fotografia de Paraty, um dos importantes produtos culturais realizados no município de Paraty, no Estado do Rio de Janeiro, desde 2005. Devido ao isolamento social, ocasionado pela pandemia de COVID-19, que manteve a cidade fechada para o turismo durante o primeiro semestre de 2020,

optou-se por entrevistar Mecarelli remotamente e, também, utilizou-se de acervo fotográfico referente às saídas de campo realizadas, durante as edições de 2017, 2018 e 2019 do PEF. Apoiar-se nos conceitos de Chagas (2018), Recuero (2006), Rubim (2016, 2019), Vásquez (2012, 2020) e Vich (2017). A pesquisa justifica-se pela importância dada aos eventos culturais da cidade, junto ao reconhecimento mundial por conquistar o título de Patrimônio Mundial (misto) pela UNESCO e pelas expressivas mudanças no cenário cultural por conta da Pandemia de Covid-19. Constatou-se que nos três anos citados, o investimento em projetos culturais por parte das empresas vem decrescendo. A observação em campo indica, também, que a dedicação à administração/planejamento do projeto do PEF, no relacionamento e reconhecimento das populações locais, o seu empenho em construir narrativas que dialoguem – de forma multidisciplinar - com o contexto contemporâneo mundial, tornou o apaixonado “militante” da imagem em um eficaz organizador cultural. E que a atuação de Mecarelli como gestor tem sido fundamental para a sobrevivência de um dos maiores festivais de fotografia do país.

PALAVRAS-CHAVE: Giancarlo Mecarelli; Gestor Cultural; Paraty Em Foco; Paraty.

THE PASSIONS OF THE ITALIAN MECARELLI: PHOTOGRAPHY AND PARATY

ABSTRACT: The objective of this communication is to describe the trajectory of the Italian Giancarlo Mecarelli as cultural manager of Paraty Em Foco

(PEF), the Paraty International Photography Festival, one of the important cultural products held in the municipality of Paraty, in the State of Rio de Janeiro, since 2005. Due to the social isolation caused by the COVID-19 pandemic, which kept the city closed to tourism during the first half of 2020, it was decided to interview Mecarelli remotely and also used a photographic collection regarding the exits carried out during the 2017, 2018, and 2019 editions of the PEF. It is based on the concepts of Chagas (2018), Recuero (2006), Rubim (2016, 2019), Vásquez (2012, 2020) and Vich (2017). The research is justified by the importance given to cultural events in the city, together with the worldwide recognition for winning the title of World Heritage (mixed) by UNESCO and by the expressive changes in the cultural scenario due to the Covid-19 Pandemic. It was found that in the three years mentioned, the investment in cultural projects by companies has been decreasing. Field observation also indicates that the dedication to the administration/planning of the PEF project, in the relationship and recognition of local populations, its commitment to building narratives that dialogue - in a multidisciplinary way - with the contemporary world context, made the passionate “militant” of the image into an effective cultural organizer. And that Mecarelli’s role as a manager has been fundamental for the survival of one of the largest photography festivals in the country.

KEYWORDS: Giancarlo Mecarelli; Cultural Manager; Paraty In Focus; Paraty.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta comunicação é descrever a trajetória do italiano Giancarlo Mecarelli como gestor cultural de um dos maiores festivais de fotografia do país, o Paraty Em Foco (PEF)¹, o Festival Internacional de Fotografia de Paraty, um dos importantes produtos culturais realizados no município de Paraty, no Estado do Rio de Janeiro, desde 2005. Devido ao isolamento social ocasionado pela pandemia de COVID-19, optou-se por dialogar com alguns dos seus personagens. Também, utilizou-se do acervo fotográfico das saídas de campo realizadas, durante as edições do PEF2017, PEF2018 e PEF2019. Antes de iniciar a análise dos dados coletados e apresentar a trajetória de Mecarelli, faz-se necessário conceituar o papel do gestor cultural e contextualizar o município de Paraty e seu entorno.

O QUE É UM GESTOR CULTURAL

Se o produtor cultural é quem produz um projeto, para o seu acontecimento ele precisa também estar em contato constante com o gestor cultural, aquele que gerencia o projeto, que dialoga com diretores, fornecedores, que literalmente, coloca um festival em pé, por exemplo, administrando todo projeto, conferindo os documentos, os contratos, inclusive os pagamentos de todos os envolvidos em um evento (fornecedores, artistas, patrocinadores...). “Em momentos de crise e de aperto financeiro as conversas se tornaram ainda mais difíceis. Mas é preciso ter capacidade e preparo para realizá-las a contento, pois

1 Ao longo deste artigo será utilizada a sigla PEF para se referir ao evento Paraty Em Foco.

a gestão depende muito destas conversas e deliberações” (RUBIM, 2019, p. 16). Diante de obstáculos como os grifados acima, cabe ao gestor conversar com todos os envolvidos, então é ele quem exerce o papel mais burocrático. Mecarelli, enquanto também produtor cultural realizando e produzindo obras e eventos culturais, personifica a consolidação da gestão cultural na cidade de Paraty, “apesar dos retrocessos político-culturais vivenciados na atualidade” e embora tenha se estabelecido no país “uma distinção, ainda que não radical, entre produtores e gestores”, com gestores ainda realizando papéis “invisíveis” (RUBIM, 2019, p. 9). Além de questões burocráticas, o gestor é aquela pessoa que concebe os novos desejos de uma comunidade e que acredita na cultura como gerador/promotor essencial de mudança de uma sociedade, capaz de manifestar os seus imaginários (VICH, 2017). Já a gestora cultural Rose Meusburger aponta que, eventualmente, “o que acaba acontecendo é que muitas vezes por não termos previsto no projeto (...) o produtor e o gestor acabam incorporados numa única pessoa” (MEUSBURGER, 2017)².

PARATY, ENTRE O MAR, MATAS E CULTURA³

O município de Paraty no Estado do Rio de Janeiro, desde 1945, é declarado Monumento Histórico Estadual (Rio de Janeiro). Em 1958, a cidade foi tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Assim, o território de Paraty vem colecionando diferentes títulos que somam e ampliam a sua “*indiscutível relevância histórica, social e econômica da cultura*” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY, 2019, p. 5). Após passar por diversos ciclos comerciais, Paraty vivenciou um isolamento involuntário de quase cem anos, e foi devido a esta incoerência que o contexto arquitetônico urbano da cidade de valor notável, a encantadora beleza natural, bem como os seus bens imateriais, fazeres e saberes se preservaram, preservando sua cultura (SEBRAE, 2002). Situada no litoral fluminense “no extremo sul do Estado do Rio de Janeiro, na divisa com São Paulo”, em um corredor preservado de Mata Atlântica, que se estende desde Ubatuba até Angra dos Reis, está literalmente “aos pés da Serra da Bocaina”, a 258 km da capital Rio de Janeiro e 268 km da capital de São Paulo e “no fundo da Baía da Ilha Grande”⁴. A cidade foi fundada no século XVI e foi responsável, por alguns séculos, pelo fluxo de mercadorias, capital e pessoas entre Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Tornou-se, a partir da segunda metade do século. XX, um destino cultural e turístico. Isso ocorreu com a construção da rodovia RJ-195 Paraty-Cunha e com mais ênfase com a BR-101 trecho Rio-Santos, quando Paraty passa a viver basicamente de uma nova economia - o turismo. A estrada Paraty-Cunha só foi reaberta, entre 1950 e 1960, graças ao empenho de alguns paulistas que já

2 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Drd9bFMYi-M> - Acesso em: 05 jan. 2021.

3 Alguns fragmentos desta e da próxima seção compuseram o ensaio da disciplina do Observatório das Metrópoles: AS METRÓPOLES E A ORDEM URBANA BRASILEIRA: os desafios do direito à cidade - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em dezembro de 2020.

4 Fonte: Ministério do Turismo e da Cultura http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/paraty.pdf - Acesso em: 12 dez. 2020.

havia iniciado a tentativa de alcançar o município por interesse turístico. As obras para pavimentação foram reiniciadas em 1997, respondendo a um desejo antigo dos paratienses (RIBAS, 2003).

Desde a segunda metade do século XX, a cidade de Paraty passou a ser, gradativamente, sinônimo de cultura e biodiversidade e desde 2019 é o primeiro sítio misto do Brasil na lista do Patrimônio Mundial Reconhecido pela Unesco. É pela preservação do bioma da Mata Atlântica que rodeia as águas calmas da baía da Ilha Grande, somados à cultura das comunidades tradicionais que “permanecem autênticos, com suas referências culturais associadas aos saberes, às celebrações, às formas de expressão e aos locais onde essas práticas ocorrerem” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY, 2019, p. 6).

O que se observa nas saídas a campo e pelas redes sociais⁵ (Amigos de Paraty, Maracatu Palmeira Imperial, Paraty – Patrimônio e Turismo Cultural, Paraty – Uma foto por dia, Paraty Cultura, Paraty em rede, Paraty Sem Limites, Paraty Setorial, Trindade – Paraty/RJ, Vai Paraty e Vai Paraty Notícias), é que sem a presença do turista inconsequente, aquele que não cuida do meio ambiente e não respeita as comunidades locais, todos coabitam em equilíbrio e coesos com uma biodiversidade rica e exuberante, preservando tradições e costumes que são considerados importantes na cultura local. São indivíduos que vivem da relação com a natureza em dois territórios quilombolas, vinte e oito comunidades caiçaras, além de duas terras indígenas, praticando a “pesca artesanal e o manejo sustentável de espécies da biodiversidade”. “Também, mantêm os modos de vida de seus antepassados, preservando a maior parte de suas relações culturais como ritos, festivais e religiões”, a relação de seu modo de vida com o ambiente natural (PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY, 2019 p. 11).

Entende-se por cultura “*um conjunto de manifestações artísticas, sociais, linguísticas e comportamentais de um povo ou civilização*” (CHAGAS, 2018, p. 34). Até o ano de 2009, mesmo o Turismo já sendo o principal responsável pela economia do município, Paraty possuía apenas uma secretaria que compartilhava as pastas de Turismo e Cultura. Como resultado principal de duas Conferências Municipais de Cultura, em 2008 e 2009, foi instituída em 2010 a Secretaria Municipal de Cultura, que desde então aderiu ao Sistema Nacional de Cultura⁶.

São muitas as manifestações culturais que se sobressaem nesse contexto. Os seus costumes, a sua dança, a cachaça, a gastronomia típica, a ciranda caiçara, o teatro, as suas festas religiosas, a forma de falar e pensar... O seu artesanato (indígena, quilombola, caiçara...), enfim, todos os fazeres e saberes da comunidade paratiense em comunhão com a festa literária, o festival de fotografia e o de yoga, entre outros. Acredita-se que um dos fatores que leva alguns turistas a se encantarem pela cidade histórica é justamente

5 Amigos de Paraty, Maracatu Palmeira Imperial, Paraty – Patrimônio e Turismo Cultural, Paraty – Uma foto por dia, Paraty Cultura, Paraty em rede, Paraty Sem Limites, Paraty Setorial, Trindade – Paraty/RJ, Vai Paraty e Vai Paraty Notícias.

6 Fonte: <https://www.facebook.com/hashtag/culturaparaty>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

a diversidade de eventos culturais que acontecem na cidade, além do respeito pela sua diversidade cultural. Isso é reflexo de que há no município uma ação democrática, que não permite que seja determinada uma educação/cultura oficial, mas que exista sim respeito e autonomia dos diversos setores e suas dinâmicas específicas (RUBIM, 2016). Neste mesmo viés, lembrando a convenção sobre diversidade cultural que a UNESCO ecoa, “existem muitas culturas e muitos públicos” (BOTELHO, 2015)⁷.

Lamentavelmente, assim como acontece em incontáveis cidades brasileiras, alguns eventos culturais realizados em Paraty têm padecido restrições no orçamento, por causa da carência de patrocinadores. É como aponta Rubim (2016) *“determinadas manifestações culturais têm dificuldades de sobreviver apenas na lógica de mercado, então o Estado tem um papel fundamental com estas, de garantir a diversidade e pluralidade das manifestações culturais da sociedade”*. No caso de Paraty, mesmo em um formato reduzido, alguns eventos continuam acontecendo e tendo a atenção de um público bem específico. O PEF, tradicionalmente promovido em setembro, é um dos principais festivais de fotografia do país. Por esta razão, a partir da próxima seção, destaca-se brevemente algumas das edições do evento onde Mecarelli (2017, 2018, 2019) enfatizou a importância, para a grandeza de um evento cultural, da necessidade – além dos apoios – de patrocinadores.

O FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA DE PARATY

O primeiro Festival, o PEF2005, iniciou modesto: “com cinco palestras, uma exposição na Igreja Santa Rita com trinta imagens dos jovens alunos do ITAE e um leilão com obras doadas por fotógrafos”. O evento agregou por volta de oitenta pessoas e trouxe convidados como o professor, fotógrafo e arquiteto brasileiro Cristiano Mascaro e o fotógrafo e empresário holandês Thomaz Farkas.

Dando um salto histórico, na edição de 2016, após um ex-sócio tentar articular e chegar a divulgar que o Festival estaria chegando ao fim definitivo, o 12º Paraty Em Foco passou por uma transformação, que representou uma volta ao seu projeto original e também o retorno de seu fundador, Giancarlo Mecarelli, à direção do evento. Outra novidade foi a formação de um novo Conselho Curatorial, composto por personalidades como o fotógrafo e antropólogo Milton Guran e Dom João de Orléans e Bragança, o bisneto da Princesa Isabel e residente de Paraty, que também participou de uma palestra com Pedro Vasquez sobre a família real e a fotografia. O tema do PEF2016, “UM FESTIVAL PARA TODOS OS OLHARES”, foi tão significativo que acabou transformando-se no lema de todas as próximas edições. E Mecarelli (2021) esclarece que hoje a proposta segue no mesmo caminho aberto naquele momento: “trazer ao público fotografia de alta qualidade das mais variadas tendências e estabelecer um espaço para que fotógrafos, artistas,

⁷ Fonte: Isaura Botelho - Curso Sesc de Gestão Cultural - <https://www.youtube.com/watch?v=layeLjRfHms&list=TLP-QMzExMjJwMjApIPB2iPWBeG&index=2> - Acesso em: 05 jan. 2021.

pensadores, amadores e entusiastas em geral possam se encontrar e trocar experiências”. E outra questão, da qual afirma não ter aberto mão como gestor, foi de manter as ações sociais com a juventude paratiense, ou seja, a sintonia com as políticas culturais “visando à construção de outro e melhor mundo possível” (MECARELLI, 2021).

Assim o Festival não parou. O 13º Paraty Em Foco, o PEF2017, teve como tema “FOTOGRAFIA: DOCUMENTO E FICÇÃO” e instigou os participantes para uma jornada pelo âmbito da imagem fotográfica. Se fez presente um número expressivo de mulheres integrantes do Movimento Fotógrafas Brasileiras. Nesta edição o fotojornalista Flávio Damm, “que extravasou os limites do factual para construir uma poética do instante de inspiração bressoniana”, foi o homenageado. Infelizmente, Flávio Damm nos deixou em 2020.⁸

O 14º Paraty Em Foco, o PEF2018, teve como tema “FOTOGRAFIA: UTOPIA/DISTOPIA”. A impermanência da vida real, representada com muita arte e técnica através das imagens. A fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat, radicada no Brasil há algumas décadas, foi a personalidade homenageada desta edição.⁹

O 15º Paraty Em Foco, o PEF2019, na sua edição dos 15 anos, teve como tema “MIGRAÇÕES” e conseguiu de forma muito eficiente representar um tema atemporal também na história brasileira. No PEF2019 a fotógrafa Claudia Andujar foi a personalidade homenageada do ano. Andujar nasceu na Suíça, em 1931, e chegou no Brasil em 1955. Nesta edição, Mecarelli contou com a preciosa parceria da família do navegador Amyr Klink, que cedeu o sobrado da família, situado em uma das principais ruas do Centro Histórico, de frente para a Praça da Matriz. O espaço passou a ser reconhecido como CASA PEF KLINK¹⁰. O Paraty Em Foco também é produto de uma história de migração iniciada em 2005, a de seu diretor “Giancarlo Mecarelli, fotógrafo e diretor de arte”, que elegeu a cidade de Paraty para abrir a Galeria Zoom de Fotografia e criou o Festival. Embora a Galeria Zoom neste momento já não exista fisicamente, é importante relatar que nos seus doze anos de existência, ela foi palco de mais de 40 exposições.

Mecarelli (2021) continua na concretização do PEF, buscando, constantemente “afirmar-se como um evento para todos os olhares”. O Festival conta com debates, projeções, workshops e exposições em galerias e principalmente pelas ruas da cidade, reunindo fotógrafos e artistas visuais do Brasil e do exterior. Seja pelo viés da fotografia documental, fotografia autoral ou pela arte, ambos os caminhos cumprem um papel indubitável afirmando a sua importância para a memória e a preservação dos patrimônios culturais de uma nação. Confiantes na compreensão da comunidade fotográfica, patrocinadores, apoiadores, expressivos parceiros e todas as instituições comprometidas, os organizadores do PEF2020, cientes de sua responsabilidade e em diálogo constante

8 Fonte: <https://www.pefparatyemfoco.com.br/2018> - Acesso em: 08 jan. 2021.

9 Fonte: <https://www.pefparatyemfoco.com.br/2018> - Acesso em: 08 jan. 2021.

10 Fonte: <https://www.pefparatyemfoco.com.br/2019> - Acesso em: 08 jan. 2021.

com a Secretaria Municipal de Turismo e Cultura e com outros organizadores de eventos na cidade, estabeleceram um novo formato para o Festival e um novo calendário, do tradicional mês de setembro para outubro, para que as celebrações ocorressem num ambiente o mais seguro possível.¹¹

Com a maior parte da programação online, transmissões pelas redes sociais do PEF e na de parceiros, houve entrevistas, palestras, cursos e leituras de portfólios virtuais, com o mesmo padrão de edições anteriores. Mecarelli (2021) conta, durante a entrevista remota via *Whatsapp*¹² que durou 2 horas, que os festivais de fotografia são propagadores fundamentais dos clássicos e dos novos olhares. Deste modo, o PEF2020, cujo tema foi “EMERGÊNCIA / PERMANÊNCIA”, procurou, através “do documental clássico ou das expressões mais conceituais e artísticas”, retratar o MEIO AMBIENTE, um tema sempre relevante por se tratar do nosso patrimônio natural e pela relevância social que vem tomando com as questões políticas atuais vividas no Brasil.¹³

Em seu 16º ano foi necessária uma apropriação do “caráter virtual da informação”, permitindo “a sinergia e a interface entre todos os processos de criação de informação, gravação, comunicação e simulação” (MANGAN, 2017, p. 48). O que permitiu a participação no Workshop online A FOTOGRAFIA PARA UM NOVO NORMAL, com Pedro Vásquez. Para o escritor e fotógrafo, “a fotografia, na qualidade de meio de expressão visceralmente preocupado com a humanidade e sua interação com a natureza, também terá que mudar para se adequar à nova realidade na qual, de fato, nada será como antes”. (VÁSQUEZ, 2020). No workshop foram apresentados e analisados ensaios e projetos – correlacionados com a fotografia documental. O objetivo de Vásquez (2020) foi de “oferecer alguns caminhos viáveis para a prática fotográfica, tanto na esfera profissional quanto na pessoal”, seguindo a linha dos portfólios apresentados, “bem como para projetos de pesquisa ou de curadoria”.¹⁴

Frente ao cenário desafiador a parte presencial do evento (exposições, workshop...) foi produzida no entorno da Praça da Matriz e na CASA PEF KLINK, no Centro Histórico, dentro dos protocolos de segurança, guardando o distanciamento físico e acolhendo as normas dos organismos de saúde.¹⁵ Mecarelli contou mais uma vez com a parceria de Nilo Biazzetto, fotógrafo curitibano. Biazzetto, que já vinha atuando em edições anteriores como curador da Tenda de Projeções, no PEF2020 foi o responsável pela produção dos encontros e *workshops on-line*. Para que ações como estas sejam possíveis, é necessário um contínuo e árduo “empenho não só do gestor, mas de toda a *staff*. Ou seja, requer trabalho coletivo também no âmbito da gestão cultural, através de periódicas reuniões e

11 Fonte: PEFPARATYEMFOCO.COM.BR – Acesso em: 07 jan. 2021.

12 *WhatsApp* é um aplicativo gratuito para download e desenvolvido especialmente como multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Fonte: <https://www.whatsapp.com/> - Acesso em: 10 jan. 2021.

13 Fonte: <https://www.pefparatyemfoco.com.br/emerg%C3%AAncia-perman%C3%AAncia> - Acesso em: 07 jan. 2021.

14 Fonte: <https://medium.com/@ConvocatoriaPEF2020/fotografia-para-o-novo-normal-2d883679aa23> - Acesso em: 25 out. 2020.

15 Fonte: www.pefparatyemfoco.com.br, 2020 – Acesso em: 05 jan. 2021.

discussões que envolvam toda equipe” (RUBIM, 2019, p. 18).

A TRAJETÓRIA DE MECARELLI, O GESTOR CULTURAL

Com 6 anos de idade, o italiano Giancarlo Mecarelli (Figura 1) chega com sua família em São Paulo. Afirma que iniciou carreira na metrópole paulista, como ilustrador publicitário e assistente na direção de arte. Na função de diretor de arte chegou a trabalhar para as principais agências de publicidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Na segunda metade da década de 1960, retorna à Europa, onde começou a levar “uma vida peregrina”, trabalhando em Portugal, Barcelona, Madri e Milão, atuando sempre como diretor de arte (MECARELLI, 2021).¹⁶



Figura 1 – Mecarelli no PEF2019 – Cruzando o Rio Perequê-Açu, Centro Histórico.

Fonte: Fernando Pires, set. 2019.

Foi em junho de 2004 que uma viagem a trabalho ao Brasil o levou a visitar a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP). Mecarelli (2021) conta que nesse encontro não programado foi seduzido pelo Centro Histórico e a beleza natural que o envolve, e decide radicalmente então em poucos meses trocar a Itália, onde nasceu e vivia desde 1984, pela cidade histórica do litoral fluminense. E em janeiro de 2005 se estabeleceu bem no Centro Histórico de Paraty, onde abriu em parceria com a artista plástica e fotógrafa Maxime Demotte, a Galeria Zoom de Fotografia de Paraty e inspirados pela FLIP, criaram o Paraty Em Foco. Na perspectiva de Rubim (2008), para que um sistema cultural funcione, há necessidade de vários atores, dentre os quais os criadores ou inventores, como Mecarelli e

¹⁶ Fonte: <https://www.pefparatyemfoco.com.br/giancarlo-mecarelli> - Acesso em: 08 jan. 2021.

Demotte, que seriam os primeiros, por serem os autores/agentes do produto cultural.

Já na primeira edição, em 2005, o PEF preocupou-se em realizar ações junto à comunidade paratiense, legitimando que “a gestão e as políticas culturais devem estar sintonizadas com a construção de outro e melhor mundo possível” (RUBIM, 2019, p. 30). As oficinas para jovens fotógrafos, realizadas por Mecarelli e Delmotte, é um exemplo delas. “As oficinas fotográficas do projeto “Jovens do ITAE” (Instituto Trilha das Artes e Educação) depois se expandiram para a ação de formação na Casa Escola na Ilha das Cobras e, parceria com a Secretaria de Educação e com a ONG Cairuçu”. Além das oficinas, Mecarelli faz visitas guiadas às exposições montadas na Casa de Cultura para os alunos de escolas públicas de Paraty. Hoje constituímos nossa identidade/nossos saberes, além da escola, saindo às ruas, frequentando o cinema, festas religiosas, festivais de gastronomia, fotografia, literatura, música, navegando pelas redes sociais, participando das comunidades/grupos virtuais ou físicos (VICH, 2017), nos enriquecendo e compondo a nossa cultura.

Nas últimas edições do PEF, o fotógrafo desenvolveu dois projetos junto à comunidade local, intitulados: “Gente Daqui”, onde ele retratou pessoas de relevância para o desenvolvimento da cidade e “Sonho Meu”, onde fotografou jovens moradores de Paraty segurando um pequeno cartaz no qual estava registrado o que desejavam para o seu futuro. Ambos os projetos (Figuras 2 a 4) tiveram o intuito de elevar a autoestima, valorizar as pessoas de Paraty: as primeiras, os moradores dos bairros Ilha das Cobras e Parque da Mangueira¹⁷ e as segundas, os jovens que representam o futuro da cidade (MECARELLI, 2021).



Figura 2 – Exposição Gente Daqui – Praça da Paz – Ilha das Cobras e Parque da Mangueira.

Foto: Giancarlo Mecarelli – 2018.

17 “Ilha das Cobras e Parque da Mangueira [os mais novos e populosos de Paraty. Os dois bairros foram criados na década de 1970, reflexo das novas estradas e também de decretos ambientais, que removeram algumas comunidades tradicionais de suas vilas e ilhas], bairros precários onde vive a população local de baixa renda” (PAES, 2015, p. 113) [Grifo do autor].



Figura 3 – Exposição Gente Daqui – Casa de Cultura de Paraty.

Foto: Giancarlo Mecarelli – 2018.



Figura 4 – Exposição Gente Daqui – Supermercado Carlão.

Foto: Giancarlo Mecarelli – Julho 2018.

O Festival oferece em todas as edições bolsas para que os moradores e os alunos de escolas públicas de Paraty possam participar dos workshops e das leituras de portfólio (PEFPARATYEMFOCO.COM.BR).

Na sequência apresento uma breve narrativa inspirada com imagens do acervo criado durante os eventos Paraty Em Foco (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Fotógrafas Brasileiras no PEF2017. Casa da Cultura de Paraty.

Fonte: Fernando Pires, set. 2017.



Figura 6 – Escola Municipal – aula sobre memória e educação patrimonial – PEF2019.

Fonte: Fernando Pires, set. 2019.

Nas observações realizadas em campo, nas últimas três edições do PEF, percebeu-se que as habilidades de Mecarelli vão ao encontro da perspectiva de Vich (2017, p. 4), quando afirma que os gestores culturais devem assumir quatro identidades: “do etnógrafo, pois sua função deve consistir em conhecer bem as populações locais; do curador; do militante e por fim a do administrador”, pois pelo olhar da autora um gestor cultural precisa saber transitar com eficácia pelo planejamento, gerenciamento de recursos e na solução das questões burocráticas. A gestão cultural exige “habilidades múltiplas, para lidar com

as diferentes facetas desses empreendimentos – administrativa, comercial, tecnológica, burocrática, cultural, comunicacional etc” (RUBIM, 2019, p. 40). Desde o PEF2005, Mecarelli vem gerenciando o projeto, dialogando com diretores, fornecedores, colocando literalmente o festival em pé, administrando todo o evento em parceria com Maxime Demotte, a sua esposa, desde conferência de documentos, contratos, pagamentos de fornecedores, artistas, patrocinadores, reuniões com os consulados, importantes apoiadores do evento...

Nos momentos de crise, o gestor precisa agir muito rápido para manter o evento vivo e forte, exatamente como o PEF ainda permanece. Em momento de pandemia como em 2020 (Figura 7), fazendo acertos com apoiadores e patrocinadores, deu-se alegria aos turistas que se encontravam na cidade e elevou-se a autoestima dos moradores sendo surpreendidos com as exposições no entorno da Praça da Matriz e na CASA PEF KLINK. Assim, Mecarelli possibilitou que o Paraty Em Foco fosse um dos poucos eventos que conseguiu acontecer, além do *online*, também no modo presencial, dentro dos protocolos de segurança.



Figura 7 – 16ª edição - Paraty Em Foco 2020.

Foto: Giancarlo Mecarelli – Outubro 2020.

Desde a primeira edição do PEF, as quatro identidades de gestor cultural são habilidades que Mecarelli vem desenvolvendo. Além disso, a sua vivência o permite transitar por múltiplos caminhos: diretor, produtor e gestor cultural. “Todo gestor, em qualquer campo de atuação, se defronta com incontáveis desafios e dilemas” (RUBIM, 2019, p. 12). Pois, eventualmente – em outros eventos - pela dimensão do projeto ou falta de previsão uma mesma pessoa acaba assumindo múltiplos papéis. “A singularidade da gestão cultural não pode, nem deve ser desconsiderada. Sua complexidade torna-se ainda mais pronunciada quando se observa que a cultura é por si mesma um universo amplo e complicado” (p.13). E, principalmente diante de um momento adverso como de uma pandemia, como destaca

Brian Chesky (2020), fundador do *AirBnB*¹⁸: “um em cada quatro empregos está relacionado a entretenimento, turismo ou hospedagem”¹⁹. Justo os setores que ditam a economia de Paraty, por isso a importância de bons gestores culturais, para uma cidade que precisa constantemente de público.

#ETERNOAPRENDIZ

Esta comunicação teve como objetivo descrever a trajetória de Giancarlo Mecarelli como gestor cultural do Paraty Em Foco, sendo o Festival um dos importantes produtos do calendário cultural do município de Paraty. Como metodologia optou-se por dialogar com alguns dos seus personagens e, também, utilizou-se do acervo das saídas de campo realizadas, durante as três últimas edições do PEF. Na dedicação à administração/ planejamento do projeto do PEF, no relacionamento e reconhecimento das populações locais, pode-se perceber que Mecarelli constitui-se como um gestor cultural desde que se estabeleceu em Paraty. Em cada edição do Festival, construiu narrativas que dialogaram – de forma multidisciplinar - com o contexto contemporâneo mundial, tornando-se o apaixonado “militante” da imagem um eficaz organizador cultural. E que a atuação de Mecarelli como gestor tem sido fundamental para a sobrevivência de um dos maiores festivais de fotografia do país.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Juez. **A morte e as suas representações**. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura / Zilá Bernd, Patrícia Kayser Vargas Mangan, organizadoras. – 2. Ed. – Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2017.

<http://paraty.rj.gov.br/conteudo/downloads/paraty-patrimonio-da-humanidade/PARATY-CUL-BIO-POR.pdf>. - Acesso em: 27 Set. 2020.

<http://paraty.rj.gov.br/o-governo/secretarias/secretaria-municipal-de-cultura>. Acesso em: 27 Set. 2020.

<http://www.paraty.rj.gov.br/paraty-patrimonio-mundial>. Acesso em: 27 Set. 2020.

<https://www.pefparatyemfoco.com.br> - Acesso em: 29 Set. 2020.

<https://gestaoquatropontozero.com/reabrindo-o-mercado-de-entretenimento-no-brasil/> - Acesso em: 28 dez. 2020.

MECARELLI, Giancarlo. Paraty Em Foco. Comunicação Oral. Paraty, 2017, 2018 e 2019.

18 *Airbnb, Inc.* é uma empresa americana de mercado online de aluguel por temporada com sede em San Francisco, Califórnia, Estados Unidos. Fonte: www.airbnb.com.br – Acesso em: 05 jan. 2021.

19 Fonte: encurtador.com.br/ioAS9 - Acesso em: 28 dez. 2020.

MECARELLI, Giancarlo. Comunicação oral remota. 8 jan. 2021. Entrevista concedida a Paulo Fernando Pires da Silveira.

PAES, Maria Tereza Duarte - **Resgate - Rev. Interdiscip. Cult.**, Campinas, v.23, n.30, p. 105-118, jul./dez. 2015 – e-ISSN: 2178-3284 - paes.tereza@gmail.com.

Plano Estratégico do Turismo de Paraty 2002 – SEBRAE/RJ.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY. **Paraty Ilha Grande Cultura e Biodiversidade** - DOSSIÊ. Brasil / Paraty, 2019.

RECUERO, Raquel. **Comunidades em Redes Sociais na Internet**: Proposta de Tipologia baseada no Fotolog.com, 2006, 334 f. Tese de doutorado em Comunicação e Informação, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

RIBAS, Marcos Caetano. **A história do caminho do ouro em Paraty**. Contest Produções Culturais – Paraty / RJ, 2003.

RUBIM, Antônio A. Canelas (org.). **Gestão Cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.

RUBIM, Antônio Albino. **Curso Sesc de Gestão Cultural**. 2016 - <https://www.youtube.com/watch?v=8utvyjKFE6w>

VÁSQUEZ, Pedro Afonso – **Fotografia Escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

VÁSQUEZ, Pedro Afonso. Workshop online **A Fotografia para um Novo Normal**. FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA - PARATY EM FOCO 2020 - Paraty / RJ, 2020.

VICH, V. **O que é um gestor cultural?** In: CALABRE, L., LIMA, D.R. Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo : Itaú Cultural, 2017.

Os fazeres e os saberes dos gestores de cultura no Brasil. Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 6, jul./set. 2008. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/revista-observatorio-6> - Acesso em: 28 Set. 2020.

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EXPRESIÓN DRAMÁTICA CON SÉNIORES

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 04/08/2021

Fernando José Sadio-Ramos

Escola Superior de Educação, Politécnico de Coimbra (Portugal); Grupos de Investigación: HUM-672 AREA (Universidad de Granada) e IEF (Universidad de Coimbra/ FCT)
<https://orcid.org/0000-0001-7654-5638>

María Angustias Ortiz-Molina

Grupo de Investigación: HUM-672 AREA (Universidad de Granada)
<https://orcid.org/0000-0003-2857-5992>

Recuperamos elementos de anterior publicación descriptiva de la actividad del Club: SADIO-RAMOS; ORTIZ-MOLINA (2019).

RESUMEN: El artículo presenta uno de los logros de un proyecto de investigación y de intervención sociocultural por medio de la práctica estética de la Expresión Dramática con personas mayores. El proyecto empezó en 2015 y transcurre en la *Escola Superior de Educação del Politécnico de Coimbra* (ESE-PC). Tiene una doble base: ESE-PC y un proyecto de educación no-formal acogido en ella, la *Escola de Educação Senior del Instituto Humanus* (EES-IH). Las instituciones han creado un proyecto de escuela destinada a aprendizajes no-formales por parte de personas mayores, que presupone la interacción con el alumnado de las diversas titulaciones de

ESE-PC y permite el desarrollo de proyectos de investigación por parte del profesorado. Damos cuenta aquí del proyecto sociocultural basado en el *Club de Expresión Dramática “Os Putos”* [“Los Chicos”]. Basado en él, transcurre el proyecto I+DBP – Investigación y Desarrollo Basados en la Práctica *ExeDraSen – Expresión Dramática con Sêniors*, que estudia, por medio de procedimientos biográfico-narrativos, el desarrollo personal y social de los miembros de l’*Os Putos* por medio de la práctica de la Expresión Dramática. Entre los resultados del proyecto, daremos cuenta de las actividades del año lectivo de 2019-2020, que tuvieron como referencia el amplio patrimonio cultural inmaterial residente en la vida estudiantil de la *Universidade de Coimbra*; la movilización de la cultura universitaria y los valores estudiantiles para la producción teatral y la expresión dramática de l’*Os Putos* afirma la necesidad de que se reconozca la vida estudiantil conimbricense y sus rituales y tradiciones como patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO. En el artículo, presentado a convite de Atena Editora, se reedita: SADIO-RAMOS, Fernando José & ORTIZ-MOLINA, María Angustias (2020). *Patrimonio Cultural Inmaterial en Expresión Dramática con sêniors*. En Fernando José SADIO-RAMOS & María Angustias ORTIZ-MOLINA (Coords.), **Educación y Patrimonio: Perspectivas pluridisciplinares**, pp. 211-219. Barcelona: Octaedro. ISBN: 978-84-18615-28-3. **PALABRAS CLAVE:** Desarrollo Personal y Social de Sêniors – Educación No-Formal – Expresión Dramática – Práctica Estética – Praxis estudiantil conimbricense

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN DRAMATIC EXPRESSION WITH SENIORS

ABSTRACT: The article presents one of the achievements of a research and sociocultural intervention project through the aesthetic practice of Dramatic Expression with senior people. The project started in 2015 and takes place at the College of Education of the Polytechnic of Coimbra (ESE-PC). It has a double base: ESE-PC, and a non-formal education project hosted there, the Senior Education School of the Humanus Institute (EES-IH). The institutions have created a school project aimed at non-formal learning by seniors, which presupposes interaction with the students of the various degrees of ESE-PC and allows the development of research projects by the teaching staff. We report here on the sociocultural project based on the Dramatic Expression Club “Os Putos” [“The Kids”]. Based on it, the project PBR – Practice Based Research *ExeDraSen – Dramatic Expression with Seniors*, studies, by means of biographical-narrative procedures, the personal and social development of the members of “Os Putos” through the practice of Dramatic Expression. Among the results of the project, we will give an account of the activities of the 2019-2020 academic year, which had as reference the considerable intangible cultural heritage present in the students’ praxis of the University of Coimbra; the mobilization of the University of Coimbra culture and its student’s values for the theatrical production and dramatic expression of “Os Putos” affirms the need for the recognition of the that University students’ praxis and its rituals and traditions as an UNESCO intangible cultural heritage. In the article, presented at the invitation of Atena Editora, is reprinted: SADIO-RAMOS, Fernando José & ORTIZ-MOLINA, María Angustias (2020). Intangible Cultural Heritage in Dramatic Expression with seniors. In Fernando José SADIO-RAMOS & María Angustias ORTIZ-MOLINA (Coords.), **Educación y Patrimonio: Perspectivas pluridisciplinares**, pp. 211-219. Barcelona: Octaedro. ISBN: 978-84-18615-28-3.

KEYWORDS: Aesthetic Practice – Coimbra’s Students Praxis – Dramatic Expression – Non-Formal Education – Personal and Social Development of Seniors.

INTRODUCCIÓN

En la *Escuela Superior de Educación del Politécnico de Coimbra* (ESE-PC), venimos realizando, desde 2015, un proyecto de investigación y de intervención sociocultural por medio de la práctica estética de la Expresión Dramática con personas mayores.

La base del proyecto es doble. Por un lado, la institución de enseñanza superior referida – ESE-PC –, por otro, un proyecto de educación no-formal radicado en ella, la *Escuela de Educación Senior* de la asociación *Instituto Humanus* (EES-IH). Esta organización ha establecido un convenio con ESE-PC para funcionar como escuela destinada a aprendizajes no-formales por parte de personas mayores, al par que se interactúa con el alumnado de las diversas titulaciones y se posibilita el desarrollo de proyectos de investigación por parte del profesorado de ambas valencias educativas.

El proyecto tiene como centro operacional sociocultural el *Club de Expresión Dramática “Os Putos”* [“Los Chicos”], con sede en EES-IH. Con base en él, viene

realizándose un proyecto I+DBP – Investigación y Desarrollo Basados en la Práctica, titulado *ExeDraSen – Expresión Dramática con Séniores*, que estudia, por medio de procedimientos biográfico-narrativos, el desarrollo personal y social de los miembros de *l’Os Putos* según su participación en las actividades de práctica estética de la Expresión Dramática.

De los resultados de este proyecto, daremos cuenta en una publicación prevista para 2021. Para lo que interesa en este artículo, consideramos en especial la utilización del amplio patrimonio cultural inmaterial radicado en la vida estudiantil de la *Universidade de Coimbra* en su actividad para el curso lectivo de 2019-2020, más específicamente la movilización de la cultura universitaria y los valores estudiantiles para la producción teatral y la expresión dramática de *l’Os Putos*. Tiene como interesante esta movilización el hecho de que hayan reconocido la necesidad de que se reconozca la vida estudiantil conimbricense y sus rituales y tradiciones como patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, aportando su grano de arena con este proyecto.

MÉTODO

El Club nació, originariamente, del Proyecto de innovación pedagógica *SeCApS – Sostenibilidad Curricular y Aprendizaje en Servicio*, que se desarrolla en ESE-PC desde 2015. El proyecto está soportado por los conceptos fundamentales de *sostenibilidad curricular*, perspectiva bajo la cual las actividades curriculares se conducen bajo un entendimiento integral y holístico de la educación, y de *aprendizaje en servicio*, perspectiva del aprendizaje por medio del cual se busca que los contenidos y actividades curriculares desarrollados por los alumnos tengan una inserción sociocultural y reflexiva (SIGMON, 1979, 1994; KOLB, 1984; FURCO, 1996; CRUE, 2005; CER, 1994; COPERNICUS ALLIANCE, 2011; COPERNICUS CAMPUS, s.f.; FERNANDES, 2018). Como instrumento pedagógico narrativo-reflexivo, se recurre al *CADERNO DE EXPERIÊNCIAS ApS (Aprendizaje en servicio)*[®] (RAMOS, 2020b, para la última edición).

SeCApS presenta ya amplios resultados pedagógicos y socioculturales en la comunidad, habiendo dado origen a un número considerable de experiencias curriculares que permiten al alumnado diversas experiencias pedagógicas de intervención sociocultural con recurso a actividades de expresión física, musical y dramática con intención ciudadana.

El Club *Os Putos* tuvo su origen en el mes de diciembre de 2015, en la secuencia de una experiencia pedagógica y curricular en el curso de 2014-15. En su fase inicial, se concibió en la asignatura de “Educación No-Formal con Poblaciones Específicas” (en la Titulación de *Teatro y Educación*, 3^{er} curso) (ENFPE-TE). El programa de la asignatura presupone que los alumnos definan y desarrollen un proyecto de intervención sociocultural dirigido a una población específica, proyecto ese que puede ser realizado en el mismo cuatrimestre del curso de la asignatura o ser previsto para implementación en un momento

posterior. Además de concebir el proyecto, se espera su realización y evaluación, proceso soportado por el referido instrumento pedagógico narrativo-reflexivo, *CADERNO DE EXPERIÊNCIAS ApS*.

Esa experiencia pedagógica y curricular tuvo como referencia el alumnado de EES-IH: personas mayores de 55 años. En el segundo cuatrimestre de 2014-2015 se elaboró un primer proyecto –*Ontem, Hoje e Amanhã*–, con la idea de *memoria* como inductor de las actividades previstas para ser realizadas con esa población. Para su implementación, se definió para el curso siguiente –ya fuera del funcionamiento curricular de la asignatura, o sea, en plena intervención sociocultural autónoma– el proyecto *Ontem, Hoje e Amanhã – Vem (Re)viver*, que se realizó en diciembre. Teniendo en cuenta la adhesión y suceso de la iniciativa, se decidió formalizar la existencia de un Club de Expresión Dramática, iniciado en enero de 2016. Nació, así, el Club de Expresión Dramática *Os Putos* en la EES-IH, con el fin de posibilitar a sus miembros la práctica estética de la Expresión Dramática y así contribuir a su desarrollo personal y social, así como a la intervención sociocultural en la institución y comunidad. Se ha producido, a lo largo de estos años de funcionamiento, un portafolio considerable de piezas y performances públicas, al par que los miembros se forman tanto personalmente como en la especialidad artística en causa.

El Club fue variando su composición, durante estos años. Lo constituye un equipo formador, variable según las posibilidades de EES-IH y disponibilidad voluntaria de los formadores, pero con la permanencia de su responsable e igualmente formador –Fernando José Sadio-Ramos–, así como de una formadora y responsable de la aplicación inicial del proyecto *Ontem, Hoje e Amanhã* que trabajó desde el inicio del Club hasta el final del curso lectivo de 2018-2019, cuando, por motivos laborales perentorios, tuvo que dejar esta actividad voluntaria y no remunerada. El movimiento de entrada y salida de miembros no ha sido muy relevante durante estos años de actividad, para lo que contribuye la dinámica del trabajo efectuado y de las relaciones personales y grupales que se desarrollan en su transcurso. En total, en su agrupación máxima, ha integrado 12 miembros.

Como hecho perturbador y que podrá determinar el cierre del Club en el próximo curso lectivo, tenemos que referir la pandemia de la COVID-19. En la respuesta a su peligrosidad, sobre todo en lo que concierne a una población mayor y con diversos y señalados problemas de salud, se cerraron desde mediados de marzo, tanto ESE-PC como EES-IH; a ese cierre, se siguió inmediatamente el confinamiento general del país. A mediados de junio, ESE-PC retomó –muy limitadamente– algunas actividades presenciales, pero EES-IH no lo hizo, con lo que el Club sigue cerrado.

Mientras esto, el confinamiento general de la población tuvo también sus efectos secundarios en la salud de las personas que lo integran y, desafortunadamente, tenemos incluso que lamentar al fallecimiento del miembro Decano del Club el pasado día 25 de julio.

No estando definidas claramente las pautas de funcionamiento de ESE-PC para el

próximo curso lectivo, y dado el panorama incierto que se va produciendo con los innúmeros rebotes de la COVID-19 en el país, la actividad del Club se presenta muy condicionada, ya que exige amplia proximidad e interacción física por parte de los participantes.

RESULTADOS

Los resultados obtenidos a lo largo de estos años de desarrollo del proyecto son de dos órdenes: por un lado, el portafolio de actividades públicas y, por otro, el desarrollo personal y social de los miembros del Club. En este apartado, tratamos del primero, procediendo a una breve referencia al segundo tema en la discusión y conclusiones.

El portafolio del Club presenta un conjunto apreciable de obras realizadas. Los trabajos han sido presentados en ESE-PC, en actividades de EES-IH, así como en momentos culturales y académicos de congresos y simposios internacionales y también en actos de colaboración exterior con instituciones en las ciudades de Coimbra y Lisboa.

Indicamos las piezas y performances producidas y presentadas: 2015, *Ontem, Hoje e Amanhã – Vem (Re)viver* (17/12); 2016, *Há-de passar* (29/04) y *M(un)dificado Miguel* (15/06); 2017, *Sonho de uma noite de Verão* (adaptación del texto de W. Shakespeare; 27 de Enero); 2017, *Inquietações* (28/06, 16/10); 2018, *A Herança perdida* (16/05, 13/06); 2019, *Um dia no Mercado* (24/01) y *Rábulas do Passado* (15/05/2019).

El curso lectivo de 2019-2020 tuvo como proyecto de obra a presentar públicamente la producción de una pieza cuya temática se dedicó al patrimonio cultural inmaterial ligado a la Universidad de Coimbra y sus prácticas multiseculares, cultura estudiantil e instituciones reconocidas como Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 2013. La importancia de la Universidad de Coimbra y su Patrimonio Mundial tienen repercusión en todo lo que está relacionado con la cultura estudiantil, que es vista por la población local y nacional –y no solo– como algo único y a valorizar por sí mismo y como proyección de valor en la ciudad, su identidad y desarrollo. ¿Por qué no, entonces, avanzar con la sensibilización para el reconocimiento de esa cultura y prácticas, dentro del espíritu de la *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, de 2003 (CSPCI, 2003)? La EES-IH podría asumir ese papel ciudadano, en su entender.

En ese sentido, se decidió tomar como temática para la elaboración de una pieza teatral –destinada a presentarse públicamente en el 2º cuatrimestre del curso lectivo, en la Semana Cultural de la EES-IH, celebrada en el mes de mayo– la vida de los estudiantes de Coimbra y sus prácticas más conocidas.

La idea asume una importancia muy considerable por el hecho de que la ya larga vida de nuestros miembros les ha permitido un continuo contacto con los estudiantes universitarios, que integran mucho de su imagen de la ciudad y sus meritos colectivos y tradicionales. Un vasto conjunto de rituales estudiantiles hace parte de la vida de la ciudad y tiene una importancia considerable en su vivencia diaria y simbólica, así como en términos

económicos, soportando una amplia economía de índole común y turística. La “Latada”¹, la “Benção das pastas”, la “Serenata monumental”, la “Queima das Fitas”, el “Rasganço”, las “Repúblicas”, entre otras tradiciones, instituciones y prácticas socioculturales, asumen destaque en la vida de los ciudadanos conimbricenses y de los visitantes de la ciudad. Y, como no sería de extrañar, insertados en una institución de enseñanza superior e involucrados diariamente con sus estudiantes, además de su propia vivencia pasada, nuestro *Os Putos* han decidido tomar esta temática para su trabajo dramático.

Nació así la idea básica que estuvo en el origen de la propuesta de trabajo *Prolongando memórias – uma memória de Coimbra*. Al par que se miraba al presente –en el que no nos olvidemos ellos están inmersos al frecuentar ESE-PC y compartir el día a día de los estudiantes más jóvenes–, se regresaba al pasado, convocando las memorias de otros tiempos y personajes de la ciudad universitaria que han hecho parte de su vida.

Simultáneamente, en las sesiones de discusión de las ideas estructurantes del texto, no dejó de estar presente la última pieza llevada a escena, de la que se recuperó la figura de un artista cómico mayor de la cultura portuguesa del siglo pasado, cuya irreverencia y crítica política y social lo aproxima mucho de la actitud crítica de los estudiantes de Coimbra, en particular hacia el régimen totalitario anterior: Raul Solnado. Es un hecho ampliamente mitificado y celebrado la resistencia estudiantil en Coimbra, en el año de 1969, combinando la contestación política a las autoridades académicas y una resistencia señalada a la incorporación al servicio militar y consecuente participación en la guerra en curso en las posesiones portuguesas en África. Mucho de ese espíritu se encuentra en la vida y obra de Raul Solnado y se han incorporado elementos de su obra humorística congruentes con el tono juguetón y gamberro de los personajes estudiantiles del guión de la pieza preparar.

Así, se llegó al título final *Prolongando memórias... Uma memória de Coimbra e de Raul Solnado* (RAMOS, 2020a). Se produjo en el texto una interesante mezcla de contenidos que permitieron analizar y discutir aspectos de la vida sociocultural portuguesa, trabajando al mismo tiempo la memoria –inductor inicial del proyecto originario– y su proyección hacia el presente.

A lo largo del 1^{er} cuatrimestre, se elaboró el texto, al par que se iba ensayando su puesta en escena, al nivel de actuación y aderezos escénicos. En simultáneo, se fue haciendo un trabajo de pesquisa fotográfica de prácticas culturales estudiantiles en el que se pudiese basar la producción de un vídeo de soporte a la presentación de la pieza.

El trabajo contó, esencialmente, con la intervención de los miembros del Club y su responsable. Se realizaron igualmente dos sesiones de formación escénica con una alumna de la asignatura de ENFPE-TE, que desarrolló en el Club su proyecto ApS de intervención sociocultural.

¹ No traducimos los nombres propios de estos elementos culturales. La explicación de cada uno de ellos, por corta que fuese, sobrepasaría mucho el ámbito del artículo.

El inicio del 2º cuatrimestre se dirigió para el perfeccionamiento de la puesta en escena de la pieza, pero como se ha referido la COVID-19 se plantó en medio de nuestras vidas. El miedo de personas mayores a los contagios llevó al cierre cautelar del Club el 18 de marzo... Y el futuro dirá de su/nuestro destino...

DISCUSIÓN/ CONCLUSIONES

En Club funciona desde el inicio como un centro de formación personal, social y cultural de sus miembros, al par que es un espacio de convivencia y disfrute. Las sesiones de formación son semanales (1,5 h). Como formadores de Expresión Dramática, hemos contado, siempre en régimen de voluntariado, y además del responsable, con una formadora más vinculada y permanente en estos años, como dijimos; en otros momentos, ocasionalmente, han colaborado otras dos formadoras, siendo una de ellas también una de las responsables de los proyectos originales.

Intervienen también otros formadores –profesores e investigadores de enseñanza superior–, que cubren otras necesidades formativas de los miembros de l’Os Putos o contribuyen para las producciones. Tuvimos intervenciones interdisciplinares por medio de artes plásticas por parte de dos miembros de la Universidad de Zaragoza (Campus de Teruel y de Huesca), así como formación basada en la Pedagogía Dalcroze a cargo de una profesora de la Universidad de Valencia.

Hay que destacar que el Club ha funcionado también, desde 2017-2018, como laboratorio de formación de alumnado de la titulación de Teatro y Educación. Así, les ha sido posibilitado el desarrollo de sus proyectos ApS de intervención sociocultural con l’Os Putos como sus formandos. El trabajo de formación, que han desarrollado gradualmente, ha sido amplio, versando sobre diversos componentes de la Expresión Dramática y del Teatro: presencia en escenario, miedo escénico, voz, representación e interpretación, luminotecnia, guionismo y escrita creativa, puesta en escena, asistencia a piezas teatrales, ejercicios de Pedagogía Dalcroze, etc., subrayándose los resultados señalados que se vienen obteniendo.

La EES-IH es también un espacio para el desarrollo de proyectos de investigación con sede en sus valencias y público. Así, vinculado con este Club, tenemos el proyecto ExeDraSen, que conducimos por medio de procedimientos metodológicos biográfico-narrativos y en los que los aspectos de crecimiento y relación personal e interpersonal son estudiados. ExeDraSen utiliza dos instrumentos:

- a. *Cuaderno reflexivo-narrativo “Ser um d’Os Putos...”* (realizado en 2016-17 y en 2018-19). El cuaderno contiene una serie de temáticas para libre desarrollo de l’Os Putos, cubriendo su aprendizaje, sentimientos y valores.
- b. Cuaderno de notas de los investigadores, recogiendo datos de observaciones, conversaciones informales, fotografías y videogramas.

Presentaremos, como referimos, los resultados alargados de la investigación conducida en *ExeDraSen* en publicación prevista para 2021. En este artículo, referimos apenas que se han detectado y reconocido señalados efectos de crecimiento y desarrollo personal a diversos niveles, además de la contribución sociocultural que su trabajo y actividad produce (RAMOS; ORTIZ MOLINA, 2019), en línea con otros estudios con poblaciones idénticas (BARROS, 2014; FIGUEIRA, 2004). Es de señalar, en particular, el dinamismo revelado y traducido en una amplísima autonomía en la preparación de *Rábulas do Passado* y en la construcción del texto de *Prolongando memórias*, así como de su pretendida puesta en escena.

Una nota debemos dejar relativa al rol que ApS puede desempeñar en enseñanza superior. A pesar de las dificultades administrativas de la organización curricular en cuatrimestres, que no permite fácilmente llevar a cabo proyectos de intervención comunitaria, este ejemplo puede presentarse como símbolo de lo que la excepcional motivación y voluntariado del alumnado y de la población implicada pueden lograr.

REFERENCIAS

BARROS, Graciele Barbosa de Moraes. *Teatro na Terceira Idade - possibilidades e limites de uma prática cênica (Trabalho de Projeto-Mestrado em Artes Cênicas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa)*. Lisboa: Universidade Nova, 2014.

CER – THE CONFERENCE OF EUROPEAN RECTORS (1994). *Carta Copernicus. The university charter for sustainable development*. Geneva: Unión Europea. <https://www.iau-hesd.net/sites/default/files/documents/copernicus.pdf> Acceso en 26 abril de 2020.

COPERNICUS ALLIANCE (2011). **COPERNICUS CHARTA 2.0/2011 European Commitment to Higher Education for Sustainable Development**. https://www.copernicus-alliance.org/images/Downloads/COPERNICUSCharta_2.0.pdf Acceso en 26 de abril de 2020.

COPERNICUS CAMPUS (s.f.). **COPERNICUS Guidelines for Sustainable Development in the European Higher Education Area. How to incorporate the principles of sustainable development into the Bologna Process**. <https://unece.org/fileadmin/DAM/env/esd/information/COPERNICUS%20Guidelines.pdf> Acceso en 26 de abril de 2020.

CRUE – CONFERENCIA DE RECTORES DE LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS (2005). *Directrices para la introducción de la Sostenibilidad en el Currículum*. https://www.crue.org/Documentos%20compartidos/Declaraciones/Directrices_Sostenibilidad_Crue2012.pdf Acceso en 26 de abril de 2020.

CSPCI (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial> Acceso en 26 de abril de 2020.

FERNANDES, Joana Lobo de Mesquita Simões Pires. Desafios e oportunidades para a comunicação das organizações nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. **DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**, Granada, n.º 14, pp. 103-117, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i14.7505>

FIGUEIRA, Ana Paula Couceiro. O Palco da Vida: A expressão dramática enquanto instrumento operatório do desenvolvimento das competências sociais. *Psicologia.pt*, Coimbra, 19-02-2004. https://www.psicologia.pt/artigos/ver_artigo.php?codigo=A0177 Acesso em 26 de abril de 2020.

FURCO, Andrew. Service-Learning: A Balanced Approach to Experiential Education. En: TAYLOR, Barbara and CORPORATION FOR NATIONAL SERVICE (Eds.), **Expanding Boundaries: Serving and Learning**, Washington, DC: Corporation for National Service, pp. 2-6, 1996.

KOLB, David. **Experiential learning: experience as the source of learning and development**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984.

RAMOS, Fernando José Sadio (Coord.). **Prolongando memórias... Uma memória de Coimbra e de Raul Solnado**. Coimbra: Fernando Ramos (Ed.)[®], 2020a.

RAMOS, Fernando Sadio (Org.). **CADERNO DE EXPERIÊNCIAS ApS (Aprendizagem em Serviço)**[™]. 6ª ed. Coimbra: Fernando Ramos (Ed.)[®], 2020b.

SADIO-RAMOS, Fernando José; ORTIZ-MOLINA, María Angustias. «El Club de Expresión Dramática “Os Putos”». En: RUIZ-HERRERA, Noelia; GUILLÉN-RIQUELME, Alejandro.; GUILLOT-VALDÉS, María, **Avances en Ciencias de la Educación y del Desarrollo, 2019**, Granada: Asociación Española de Psicología Conductual (AEPC), pp. 222-228, 2019.

RAMOS, Fernando José Sadio; ORTIZ-MOLINA, María Angustias. ExeDraSen: Expresión Dramática con Sêniore. Un Proyecto I+DBP. En: **V Simpósio DEDICA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES. Sustentabilidade curricular: inovação e tradição. Livro de atas**, Coimbra: Fernando Ramos (Ed.)[®], pp. 52-55, 2019.

SIGMON, Robert. **Serving to Learn, Learning to Serve: Linking Service with Learning**. Washington DC: Council for Independent Colleges Report, 1994.

SIGMON, Robert. Service-learning: Three Principles. **Synergist**, S.I., S.n., Spring, pp. 9-11, 1979.

POLÍTICAS CULTURAIS NA BAIXADA FLUMINENSE: UMA ANÁLISE SOBRE A ATUAÇÃO DO ESTADO NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS – RJ

Data de aceite: 21/09/2021

Marlon Santos Dias

Bacharel em Turismo. Mestrando em Desenvolvimento Territorial e Políticas Públicas na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGDT)

Janaína Machado Simões

Doutora em Administração. Docente do Departamento de Administração e Turismo do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Considerando a problemática acerca da forma como são implementadas as políticas públicas de cultura em Duque de Caxias, objetiva-se, neste estudo, caracterizar o setor cultural do município de Duque de Caxias, assim como descrever suas políticas públicas de cultura, identificando como as organizações públicas realizam a gestão cultural e quais são os atores que participam da elaboração das políticas. Para tanto, procedeu-se a coleta de dados via documentos e entrevistas com os participantes do cenário sociocultural do município, levantando-se questões referentes aos desafios para a operacionalização de políticas culturais de caráter mais participativo na região.

PALAVRAS-CHAVE: Baixada Fluminense, políticas culturais, gestão cultural.

ABSTRACT: Considering the issue of how public policies for culture in Duque de Caxias are implemented, the objective of this study

is to characterize the cultural sector of the municipality of Duque de Caxias, as well as to describe its public cultural policies, identifying how the organizations cultural management and which actors participate in policy development. For this purpose, data was collected through documents and interviews with participants from the sociocultural scenario of the municipality, raising questions regarding the challenges for the operationalization of more participatory cultural policies in the region.

KEYWORDS: Baixada Fluminense, cultural policies, cultural management.

1 | INTRODUÇÃO

A cultura enquanto representação de grupos e coletividades, ao longo dos processos socioantropológicos, tem, segundo Laraia (2001), uma complexa dinâmica de interação e colaboração, e, tem seu papel de enorme importância no sentido de constituir a identidade humana e coletiva, pois ela forma um quadro necessário de referência para os processos participativos, que são essenciais para qualquer política social. Dessa forma, é a cultura que transforma em qualidade de vida a quantidade de progresso, porque é a maneira de transformar o desenvolvimento em projeto próprio. Caso a cultura não faça ecoar suficientemente os modos de ser e de querer, será imposição verticalizada e dificilmente perderá o gosto amargo de invasão estranha (DEMO, 1982).

As políticas culturais de esfera brasileira

também podem ser marcadas por expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios (RUBIM, 2007). Tais considerações podem compor parte do cenário do espaço público brasileiro em consonância com a dificuldade de inserção de políticas culturais, que atuam de modo a atender grande parte da população. Nesse sentido, o esforço para o planejamento da política cultural no Brasil requer, antes de tudo, o reconhecimento de que tais políticas são fundamentais para agir de modo estratégico visando o desenvolvimento, tanto no âmbito local, quanto no nacional (VILUTIS, 2015).

Diante disso, entender o funcionamento da operacionalização de políticas municipais de cultura é um complexo desafio para a Administração Pública. Partindo da experiência recente do Município de Duque de Caxias no Rio de Janeiro, o presente estudo tem como objetivo analisar de que forma são implementadas as políticas públicas no Município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, levando em consideração seus desafios de planejamento frente à complexidade da conjuntura política e da busca por autonomia popular.

2 | POLÍTICAS CULTURAIS: DEBATES E INCÔMODOS PARA O CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Os debates acerca das políticas culturais modernas têm seu início nas conferências da Unesco, em 1970, nas quais foi construindo-se uma distinção entre duas diferentes tipologias. Aquela que buscava a ampliação do acesso às atividades e aos produtos da cultura elitista, de modo a democratizá-los, se definia como “democratização da cultura”. Já as políticas de “democracia cultural”, em contrapartida, por meio de uma visão socioantropológica de cultura, buscavam valorizar e fomentar as práticas culturais populares. (LIMA, *et al.* 2013)

Falar em políticas culturais pressupõe, dentre outros requisitos, pelo menos: intervenções conjuntas e sistemáticas; atores coletivos e metas, além do poder articulador das organizações governamentais. Portanto, tais políticas devem considerar a democracia cultural, pois assim elas se tornam análogas à democracia participativa (ANDER-EGG, 1987). Desse modo, cabe destacar que, pela perspectiva da antropologia, a cultura se trata de um:

A cultura é aquele agente que estabelece e regula a forma com que se praticam as relações sociais. (...) A cultura produz desejos, leis e práticas, a partir dos quais são geradas as estruturas de pensamento e as subjetividades que as habitam (VICH, 2015, p. 13).

Dessa forma, se a cultura é um dos principais espaços onde práticas são enraizadas, ela é o espaço onde tudo pode ser radicalmente questionado (RICHARD, 2005). A cultura também pode ser um local de resposta a hegemonia oficial, ou seja,

Se é através da imaginação que hoje o capitalismo disciplina e controla os

cidadãos contemporâneos, sobretudo através dos meios de comunicação, é também a imaginação a faculdade através da qual emergem novos padrões coletivos de dissidência, descontentamento e questionamento dos padrões impostos pela vida cotidiana, através dela também vemos emergir novas formas sociais não predatórias como as do capital, formas construtoras de novas convivências humanas. (APPADURAI, 2000, p. 7).

Diante disso, as políticas culturais podem deixar mais visíveis as estruturas de poder que impedem que muitos outros possam participar e tomar decisões na vida pública, isso inclui, pela modernidade ainda impactada por um passado colonial, o estabelecimento de divisões raciais, de classe e de gênero que implicou na hierarquização de culturas, contribuindo para a manutenção da cultura hegemônica que é branca, cisgênera, machista e ocidental (QUIJANO, 2000). Porém, tal problemática estabelece-se um enorme desafio, como explica Eagleton (2005).

Nesse sentido, Zizek (2003, p. 147), argumenta que se torna inviável uma verdadeira política cultural que esteja “apontando diretamente para os indivíduos”, tentando reeducá-los, mudando suas atitudes. Ou seja, seria importante desconstruir a cultura com elementos da própria cultura, desmontando imaginários do senso comum utilizando-se de valores culturais, para que, por fim, possa ser difundido outros tipos de representações sociais (VICH, 2015).

É sob essa perspectiva que as políticas culturais precisam, de acordo com a literatura, contribuir para o estabelecimento de novos sentidos de comunidade, no que se refere a renovação da esfera pública. A proposta, então, implica em utilizar as políticas culturais como ferramenta de transformação social (VICH, 2015).

Assim, o fomento da participação popular, principalmente no que tange a participação dos grupos socioculturais independentes, traz como desafio criar projetos culturais que não sejam desmontados a cada novo governo (CALABRE, 2007). Nesse sentido, se faz necessário pensar novas alternativas de planejamento fundadas em práticas insurgentes, afim de produzir pequenas rupturas que ainda que não sejam suficientes para romper com o capitalismo, criem fissuras (PEREIRA e CUNHA, 2019).

31 O PLANEJAMENTO NA ÁREA PÚBLICA E A IDEIA DE PRÁTICAS INSURGENTES

O planejamento insurgente, como mais uma tipologia de planejamento urbano e política pública, se torna uma forma transformadora à medida em que tem lugar entre comunidades. Em contraste, diante do predomínio de políticas neoliberais, onde a inclusão se torna um pano de fundo para a exclusão e normalização da dominação neocolonial, a estagnação de tal planejamento liberal pressiona os cientistas a repensarem parâmetros epistemológicos e ontológicos das teorias e práticas de planejamento (MIRAFITAB, 2016).

Dessa forma, essa tipologia de planejamento avança para incluir não somente formas selecionadas de ação dos cidadãos e de suas organizações sancionadas pelos

grupos dominantes, o que MirafTAB (2016) designa de ação de convidados; mas para, principalmente, incluir as insurreições e insurgências que o Estado, em seu *status quo*, busca invisibilizar e colocar no ostracismo, o que MirafTAB (2016) designa de espaços de ação inventados. Assim, práticas insurgentes visam o bem-estar de todos, mas, conforme Kropotkine (1953, p.10):

Para que o bem-estar seja uma realidade é necessário que esse imenso capital: cidades, casas, campos, oficinas, vias de comunicação, deixe de ser considerado propriedade privada de que o açambarcador dispõe ao seu bel-prazer. É preciso que tudo isso, obtido com tanto trabalho, se torne propriedade comum.

Nessa perspectiva, apresenta-se uma ruptura ontológica “não por almejarem uma fatia maior da torta, mas por desejarem outro tipo de torta – uma torta ontologicamente distinta” (MIRAFTAB, 2016, p. 368). Portanto, se descentraliza o papel da representação, ou seja, das instituições, e se dá atenção à ação direta e aos meios de inclusão, o que muda totalmente o sujeito de sua teorização.

Essa “torta ontologicamente distinta” de que se trata MirafTAB (2016), pode ser considerada, sobretudo, ao que Fanon (1986; 1995) designa de “descolonização da mente”, pois ele descreve como a característica imperialista – “domínio colonial” – não age somente no corpo dos colonizados, mas na sua psique:

O domínio colonial, porque total e simplificador, logo fez com que se desarticulasse de modo espetacular a existência cultural do povo subjogado. A negação da realidade nacional, as novas relações jurídicas introduzidas pela potência ocupante, o lançamento à periferia, pela sociedade colonial, dos indígenas e seus costumes, a usurpação, a escravização sistematizada dos homens e das mulheres tornam possível essa obliteração cultural. (FANON, 1968 p. 197)

Nesse contexto, as práticas insurgentes rompem com essa tipologia de pensamento que busca metodologias reconhecidas, porque:

O planejamento insurgente desafia o confinamento e a conformação das ações dos cidadãos às normas do Estado democrático liberal e do aparato de mercado, também reconhece como os cidadãos podem usar essas normas para induzir uma ruptura e criar algo novo (MIRAFTAB, 2016, p. 369).

Logo, a compreensão de justiça faz o debate da inclusão ser autodeterminativo, ao contrário de passar pela ideia de representação institucional, ou seja, é uma mudança significativa na “perspectiva que valida a ação direta coletiva de cidadãos e que se volta da democracia representativa para a democracia participativa” (MIRAFTAB, 2016, p. 368). Tais questões podem então contribuir para um melhor entendimento do debate sobre a gestão pública na área da cultura.

4 | METODOLOGIA

O presente estudo foi desenvolvido a partir de uma perspectiva metodológica qualitativa, dada complexidade de analisar políticas públicas de cultura dentro de um território onde há diversos conflitos. Diante disso, como sugere Vergara (2005) – ao classificar a pesquisa em dois critérios: “quanto aos fins” e “quanto aos meios” –, a atual pesquisa é de cunho descritivo-explicativo e teve como estratégia de investigação a pesquisa de campo.

A pesquisa de campo, realizada ao longo de 2019, foi composta por uma etapa documental e pela realização de entrevistas. Os dados coletados por meio de pesquisa documental foram originados nos arquivos físicos e digitais da Secretaria de Cultura e Turismo e do Conselho Municipal de Cultura. Acreditou-se que, certamente, nesses locais seriam encontradas as documentações necessárias para o desenvolvimento da pesquisa. Além disso, foram realizadas entrevistas com participantes do cenário sociocultural de Duque de Caxias. Foram realizadas sete entrevistas, sendo resguardados os princípios éticos, meio de um roteiro semiestruturado, previamente testado.

A técnica utilizada para analisar os dados coletados foi a análise de conteúdo que, conforme Vergara (2005), objetiva identificar aquilo que foi transcrito sobre determinada temática. Com isso, os resultados, tanto da pesquisa documental quanto das entrevistas coletadas, foram apresentados de modo estruturado, a fim de dar melhores possibilidades para interpretações dos dados a partir da teoria. Diante disso, foram seguidas as três etapas básicas de análise de conteúdo, sugeridas por Vergara (2005): a) pré-análise: com a seleção do material e dos procedimentos a serem seguidos; b) exploração do material: com a implementação dos procedimentos anteriormente selecionados; c) tratamento dos dados e interpretação: categorização e análise responsável pela obtenção dos resultados do trabalho.

5 | APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

5.1 Setor cultural em Duque de Caxias

O Município de Duque de Caxias possui o segundo maior Produto Interno Bruto (PIB) de todo o Estado (IBGE, 2016), possui uma secretaria que não é exclusivamente para a cultura, mas aglutinada ao turismo, fruto da Lei Nº 2.745 de 10/11/2015 que institui o Plano Municipal de Cultura, como a instalação da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (SMCT). Segundo o site da SMCT:

A Secretaria Municipal de Cultura e Turismo tem a função de promover o desenvolvimento cultural com a participação da comunidade; articular políticas de apoio às atividades de cultura e turismo como forma de integração econômica e social; valorizar e incentivar a preservação do patrimônio histórico-cultural e artístico; manter e preservar, com o apoio das demais secretarias, os espaços públicos destinados às atividades de cultura e

turismo no município; elaborar e divulgar, com a participação dos segmentos sociais organizados, o calendário municipal de cultura e turismo. A Secretaria tem por finalidade a execução das políticas de desenvolvimento cultural do município (DUQUE DE CAXIAS, 2019).

Duque de Caxias, de acordo com os dados coletados, possui em seu primeiro Plano Diretor Urbanístico, criado em 2015 e atualizado de 4 em 4 anos, como um de seus objetivos, o interesse de se tornar pólo turístico metropolitano de referência aos seguintes elementos: cultura de futebol de várzea, cultura negra, quilombola e turismo ecológico serrano. Em seu Fundo Municipal de Cultura, que é o mecanismo principal de captação e distribuição de recursos financeiros para a cultura, se torna evidente que os recursos financeiros serão aplicados em projetos que possuam o interesse de fomentar a natureza artística e cultural do município.

Dentre as principais ações e leis ligadas ao setor cultural, pode-se destacar: a Lei da Escola de artes; Semana do Hip Hop; Semana das Tradições e Artes Negras e Contemporâneas; Conselho Municipal de Política Cultural; Legitimidade dos Artistas de Rua; Companhia Municipal de Dança de Duque de Caxias; Fundec, Medalha Zumbi dos Palmares; Prêmio Jararaca e Ratinho; Teatro Municipal Raul Cortez; Folia de Reis; Dia Municipal do Folião de Reis; Museu Vivo do São Bento; Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro e Promoção da Igualdade Racial e Étnica de Duque de Caxias; Tombamento da Feira de Duque de Caxias; Forró na Praça de Duque de Caxias; Centro de Referência Patrimonial e Histórico do Município de Duque de Caxias e o Centro de Pesquisa, Memória e História da Educação da Cidade de Duque de Caxias e Baixada Fluminense. Tais iniciativas refletem não apenas um movimento nacional da reinserção da questão cultural na agenda pública como o aumento da demanda social pela legitimação e reconhecimento de ações culturais por parte do poder público.

Nesse sentido, cabe ressaltar que nas entrevistas realizadas, foi possível verificar que a questão cultural no município ainda é vista por um viés civilizatório mas também é reconhecida como sendo extremamente importante para o desenvolvimento de territorialidades, conforme os trechos a seguir:

A cultura é fundamental pro ser humano. Enquanto civilização, sem cultura a gente não é civilizado. (E1)

[...] é algo extremamente importante pro desenvolvimento do ser humano né, do território aqui. (E7)

Além disso, a importância do desenvolvimento do setor cultural é percebida, conforme os entrevistados, como um fator fomentador da libertação das mentes frente a mecânica sistêmica da sociedade, de modo a contribuir na formação de suas identidades, mas também ligada ao desenvolvimento cultural, categorizada como mais um vetor de crescimento econômico importante para o município. Tais aspectos podem ser visualizados nos relatos apresentados a seguir:

Cara, é um trabalho mais voltado pra libertação das pessoas, das mentes, parecem que as mentes das pessoas estão mais presas às instituições, escola, igreja, trabalho. (E4)

[...] a cultura é o verdadeiro pré-sal do Brasil, seria o maior vetor de crescimento do país, sem dúvida nenhuma, deveria ser prioridade número um no Brasil, de investimento, de apoio, então, a quantidade de emprego que gera... e pela formação da identidade do Brasil. (E6)

Na literatura é possível verificar o debate de que qualquer projeto, parte de uma política cultural, deve entender a cultura não por meio das imagens que representa, mas, ao contrário, pelo o que cultura faz, ou seja, produzir sujeitos e reproduzir relações sociais que hajam conforme a ação cultural para a libertação (VICH, 2015). Assim, sendo a cultura um dos principais espaços onde práticas são enraizadas e onde tudo pode ser radicalmente questionado (RICHARD, 2005). Portanto, a cultura é:

Em primeiro lugar a expressão de uma nação, de suas preferências, de suas interdições, de seus modelos. É em todos os estágios da sociedade global que se constituem outras interdições, outros valores, outros modelos. A cultura nacional é a soma de todas essas apreciações, a resultante das tensões internas e externas à sociedade global e às diferentes camadas dessa sociedade. (FANON, 1968, p. 204).

Nesse sentido, o contexto municipal no qual estão situadas as políticas culturais locais, parece apresentar características que ao longo do tempo fazem parte do debate sobre a questão cultural no contexto brasileiro. Os dilemas em torno (a) do reconhecimento do potencial emancipador da cultura e a exploração de seu potencial econômico; e, (b) do entendimento da importância da cultura para a questão da identidade e dos impactos das ações culturais de cunho civilizatório aparecem como elementos contextuais importantes para a gestão municipal.

5.2 Políticas públicas e gestão cultural em Duque de Caxias

A partir da análise do Plano Municipal de Cultura de Duque de Caxias, pode-se perceber que ele é um plano que muito abrange as questões socioculturais do município. Nesse sentido, é de suma importância compreender quais são as prioridades das políticas públicas, de que forma elas são elaboradas, seus atores responsáveis, assim como os desafios que circundam a elaboração e implementação dessas políticas. Assim, a Lei Municipal Nº 2.745, de 10/11/2015, estabelece que o Plano Municipal de Cultura de Duque de Caxias, considere aspectos estruturais físicos e funcionais para a operacionalização de políticas pautadas na democratização da cultura, na capacitação dos agentes do setor cultural, no reconhecimento dos saberes e tradições locais, nas questões de memória, identidade e patrimônio e no fomento à economia criativa.

Além disso, com base nas entrevistas coletadas, as prioridades das políticas culturais em Duque de Caxias foram concentradas na elaboração do primeiro edital do Município,

especialmente em conservar todos os equipamentos que ainda funcionam e tentar efetivar políticas que já são garantidas por leis, mas que ainda não funcionam, conforme os relatos a seguir:

[...] o momento de tentar não perder o que já foi construído até aqui e tentar efetivar algumas coisas que já estão legisladas, mas ainda não foram feitas. (E8)

[...] gestão agora, veio com essa... com esse desafio de fazer com que o edital, que o Fundo tivesse o primeiro edital de fomento na cidade a gente tá dando peso nisso. (E2)

Cabe salientar que os responsáveis pela elaboração das políticas culturais do município de Duque de Caxias são, conforme os dados coletados, a SMCT e o Conselho Municipal de Cultura e Turismo – que é constituído metade por componentes que são indicados pelo governo e outra metade por participantes eleitos pela população para ocupar cadeiras como representantes da sociedade civil. Os relatos a seguir indicam alguns olhares sobre o papel da secretaria de cultura e do conselho:

Deveria ser os nossos governantes, né? Aquele que a gente acredita que vai, que a gente elege ou por muita das vezes a gente acredita que vai administrar o nosso dinheiro e as nossas visões e as nossas necessidades, né (E3)

[...] é um consórcio poder público, sociedade civil [...] o Conselho Municipal da Cultura, o Conselho ele é paritário, metade sociedade civil, metade governo. (E6)

Outro aspecto que apareceu ao longo da análise de dados, é o fato de que as políticas são postas em prática muito em virtude de pressões por parte da sociedade civil, especialmente por parte de movimentos socioculturais. Isso evidencia lacunas de espaços de participação, pois ainda há uma falta de oportunidades por parte do poder público, no sentido de abrir espaços para que as lideranças possam participar da elaboração das políticas públicas. Nesse sentido, como pode ser visto nos relatos a seguir, parte dos entrevistados não consideram a participação social como uma prioridade efetiva na operacionalização das políticas municipais:

[...] eu tenho conhecimento do que as pessoas fazem independentemente. (E7)

[...] prioridade não... porque tudo que anda, anda porque a gente pressiona... é... uma coisa ou outra a gente consegue fazer porque, enfim... a classe cultural da cidade ela é muito ativa. (E6)

Dentro da perspectiva dos entrevistados, os desafios para o setor cultural são múltiplos, porém a maioria deles se concentram dentro da gestão e da atuação dos órgãos públicos, sobretudo no que confere a própria estrutura da SMCT. Isso porque parece que a SMCT não possui recurso suficiente e nem um quadro próprio de servidores concursados e com a qualificação específica para trabalhar diretamente na área de elaboração de políticas públicas e desenvolvimento da cultura e turismo, conforme pode ser verificado no relato a

seguir:

[...] os principais desafios pro desenvolvimento das políticas publicas são... a própria estrutura da secretaria de cultura, eu acho que a secretaria de cultura precisa urgentemente de um quadro próprio de servidores, tá... é... precisa de mais pessoas qualificadas para estarem atuando nas áreas, as pessoas aqui são qualificadas, mas são poucas (E8)

O cenário da gestão do setor cultural, e dos desafios que as cercam a infraestrutura pública em Duque de Caxias, se torna mais dramático ainda, sobretudo, por não haver metodologias sistematizadas para a elaboração de políticas públicas, assim como o controle sobre eficácia das mesmas, conforme indica o relato a seguir:

[...] não tem um método muito... muito... um método, como deveria ter, como a gente tem em metodologia pra elaborar as políticas publicas, não tem uma metodologia muito... É organizada, entendeu? Então, assim, vem das pessoas que trabalham aqui e tem experiência na área... e elas propõem os projetos e as políticas... e isso é de uma maior ou menor maneira regulamentada, instituído... é assim que vai... (E8)

Portanto, parece clara a dificuldade em criar metodologias para a elaboração e operacionalização das políticas públicas de cultura em Duque de Caxias. Isso indica, ao tomar o modelo de ciclo das políticas públicas (SECCHI, 2013), que a cultura conseguiu entrar na agenda pública, mas ainda apresenta uma série de limitações quanto aos processos de elaboração, operacionalização e controle.

Além disso, vale ressaltar que o protagonismo dos movimentos socioculturais de Duque de Caxias, é vital para que a cultura possa compor a agenda pública. A sociedade civil tem no contexto local papel fundamental para o desenvolvimento cultural. Portanto, torna-se interessante pensar o planejamento insurgente como mais uma tipologia de planejamento urbano e política pública (MIRAFTAB, 2016) importante para municípios com características como as de Duque de Caxias. Ou seja, dentro dessa perspectiva, na compreensão de justiça faz o debate da inclusão ser autodeterminativo e, portanto, é uma mudança significativa na “perspectiva que valida a ação direta coletiva de cidadãos e que se volta da democracia representativa para a democracia participativa” (MIRAFTAB, 2016, p. 368). Assim sendo, torna-se assim essencial para as políticas públicas locais na área da cultura.

5.3 Iniciativas autônomas na área da cultura

Iniciativas autônomas na área da cultura são importantes alicerces para o desenvolvimento cultural em Duque de Caxias. A Escola de Artes do município foi criada a partir da parceria entre o artista Paullo Ramos, que já foi premiado internacionalmente como, por exemplo, em Tokyo e Patagônia, e o Barbosa Leite. Tal iniciativa, que abarcava todos os tipos de artes por meio de cursos, foi institucionalizada a partir da pressão de um grupo pequeno de ativistas culturais que fizeram uma solicitação para a criação da mesma,

dentro da SMCT, conforme os trechos a seguir:

Então a pressão não foi da população, foi de um pequeno grupo de ativistas culturais que de certa forma começaram a mostrar que era válida a ideia e na época eles abraçaram. (E1)

E nós começamos a discutir muito como implementar a valorização das artes plásticas porque é a minha área e nós não tínhamos nenhum aparato, ou amparo aqui e nessa discussão ele deixou a meu encargo é... criar ideias, sugerir coisas. Então eu comecei a sugerir cursos, cursos... (E1)

Assim, como resultado da pressão popular, foi instituído, na quarta-feira do dia 29 de Julho de 1992, o decreto N° 2398 que estabeleceu o regimento interno da “Escola de Artes”, da Secretaria Municipal de Cultura, pelo prefeito municipal José Carlos Lacerda. Mesmo assim, cabe destacar que quase todos entrevistados envolvidos na gestão atual do setor cultural, mostraram desconhecimento ou não souberam dizer sobre o funcionamento dessa lei que possui menos de 30 anos, indicando dificuldades na organização e na disseminação de informações sobre o setor cultural no município, conforme os relatos a seguir

[...] particularmente não sei nem de que plataforma se trata, como acontece o funcionamento dela, não sei (E3)

[...] eu desconheço Escola de Artes, assim, com esse nome, institucionalizada, entendeu? (E8)

Outra importante iniciativa fruto de demandas autônomas é a Semana do Hip Hop, que acontece por conta da junção de dois movimentos: o Meeting Of Favela (MOF), que é o maior evento de Grafite da América Latina, e o Cypher, maior evento de Break da América Latina. Os organizadores desses eventos e seus participantes buscaram fazer uma proposta inspirada em uma lei do município de Mesquita sobre o Hip Hop e em uma lei do município de São Paulo, que na gestão do prefeito da época Oswaldo Lima, que já é falecido, acabou resultando na Lei N° 2536 de Julho de 2013. A legitimidade da Semana do Hip Hop foi e continua sendo bastante importante, sobretudo no que tange resistir às repressões que são submetidas as rodas de rap do município.

Então, e aí a gente através de Mesquita foi numa reunião que eu fui, numa semana né... semana municipal do Hip Hop de Mesquita e achei aquilo o máximo, vendo pô secretário, prefeito, geral abraçando e eu participando daquilo, falei pô eu acho que é isso que vai... [...] Foi na Lei de Mesquita mesmo, junto com a lei de São Paulo. A gente misturou uma na outra pra tentar fazer uma parecida (E3)

É dentro dessa perspectiva que a manutenção da Semana do Hip Hop, com amplo diálogo com as rodas culturais de Duque de Caxias, e a reintegração da Escola de Artes, são de extrema relevância não só como processo de resistência, mas como espaços que garantam a produção de existências das expressões artísticas que insurgem sendo capazes de influenciar o desenvolvimento da cultura popular local. Por fim, cabe destacar que é na articulação social de políticas culturais com outras políticas públicas no espaço

público, sobretudo aquelas que estejam voltadas ao enfrentamento das desigualdades sociais, que a cidadania e a participação ganham força. Assim, mesmo que as políticas culturais coexistam frente às políticas econômicas, o crescimento econômico não deveria estar acima do desenvolvimento sociocultural. Vale ressaltar, dessa forma, a importância de compreender os espaços públicos como indispensáveis para fomentar uma nova cidadania, a partir das manifestações culturais (VICH, 2015). Assim, é fundamental pensar em novas formas de planejamento e construção de políticas de cultura municipais que considerem a participação da sociedade civil em torno de práticas que busquem não só superação de dilemas sociais mas também a criação de espaços públicos mais justos e menos desiguais.

6 | CONCLUSÃO

Tendo em vista a pesquisa aqui realizada, pode-se perceber que a complexidade em torno da gestão e das políticas públicas na área da cultura presente no contexto do município de Duque de Caxias expressa um dilema que precisa ser superado a partir da atuação articulada entre Estado e sociedade. As dificuldades em torno da construção de metodologias para a atuação do poder público na área da cultura parecem ser resultantes de avanços e retrocessos no setor cultural, da falta de financiamento e capacitação e da ausência de espaços constantes para a participação social. Mesmo assim, a cultura vem ganhando espaço na agenda pública, especialmente pela pressão e pela atuação de movimentos sociais.

A elaboração das políticas de cultura no município estudado, ainda carecem de maior sistematização e legitimidade de implantação. A questão da falta de recursos financeiros e da ausência de uma tipologia de planejamento adequada às especificidades do setor cultural parece dificultar a implementação de políticas culturais efetivas para o município. Assim sendo, a demanda por novas perspectivas de planejamento público, como o planejamento insurgente, que considerem o protagonismo dos grupos sociais no setor cultural, parece ser um caminho importante para a construção de políticas culturais mais efetivas.

Dentro dessa perspectiva e com o auxílio das análises feitas a partir dos dados coletados nas entrevistas, foi possível perceber o grande potencial emancipador dos grupos culturais de Duque de Caxias, evidenciando assim que práticas insurgentes não apenas ajudam a garantir a inserção da questão cultural na agenda pública mas também contribuem com que a busca pelo direito à cultura ganhe maior legitimidade em espaços públicos desiguais. Em contrapartida, a garantia da existência de políticas culturais relevantes para a transformação social ainda é um importante papel do Estado, que ao adotar formas de planejamento mais participativas, não só fomentam o controle social como contribuem para a construção de soluções coletivas para os dilemas do setor cultural.

REFERÊNCIAS

- ANDER-EGG, Ezequiel. **Política cultural a nível municipal**. Buenos Aires: Humanitas, 1987.
- APPADURAI, Arjun. **Grassroots globalization and the research imagination**. *Public Culture*, 12 (1): 1-19, 2000.
- CALABRE, Lia. **Balanço e perspectivas. Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Coleção CULT, 2007.
- DEMO, Pedro. **Dimensão Cultural da Política Social**. Recife: Editora Massangana, 1982.
- DUQUE DE CAXIAS. **Secretaria Municipal de Cultura e Turismo**. Disponível em <<http://culturaduquedecaxias.com.br/sede.php>> Acesso em 24/08/2019 às 17:37
- FANON, Frantz. **Black Skin, White Mask**. London: Pluto Press, 1986.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Vol. 42.
- FANON, Frantz. **The Fact of Blackness**. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Ed.). *The Post-Colonial. Studies Reader*. New York: Routledge, 1995. p. 291-294.
- HOLSTON, James. **Rebeliões metropolitanas e planejamento insurgente no século XXI**. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. Recife, V.18, N.2, Maio- Agosto, 2016.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2016. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/duque-de-caxias/pesquisa/38/47001?tipo=ranking>> Acesso em 03/06/2019 às 21:01.
- KROPOTKINE, Pedro. **A conquista do Pão**. Rio de Janeiro: Ed. Organização Simões.1953
- LARAIA, Roque. 1932. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge “Zahar” Editora, 2001
- LIMA, Luciana.; ORTELLADO, Pablo.; SOUZA, Valmir. **O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do estado no campo da cultura**. Rio de Janeiro: Fundação Casa, 2013.
- MIRAFETAB, Faranak. **Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano**. In: Conferência de Abertura do IV World Planning Schools Congress, Rio de Janeiro, 2016.
- PEREIRA, Elson. e CUNHA, Luis. **Práticas insurgentes no planejamento urbano municipal: A experiência do Campeche em Florianópolis – SC**. Natal: XVII ENANPUR, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. In: *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales; perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. p. 201-246.

RICHARD, Nelly. **Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana**. In. Cultura, política y sociedad; compilado por Daniel Mato. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 455-470.

RUBIM, Antonio. **Tristes tradições, enormes desafios**. Políticas Culturais no Brasil. Salvador: Coleção CULT, 2007.

SECCHI, Leonardo. **Políticas Públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos**. 2.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2013. ISBN 978-85-221

VERGARA, Sylvia. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. 6 ed. São Paulo: ATLAS, 2005

VICH, Victor. **Desculturalizar a cultura: Desafios atuais das políticas culturais**. Dossiê "Políticas culturais na América Latina", pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. 2015.

VILUTIS, Luana. **Pontos de cultura e planos municipais: Perspectivas da cooperação federativa**. Revista Políticas Culturais: olhares e contextos, São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

ZIZEK, Slavoj. **A propósito de Lenin: política y subjetividad en el capitalismo tardío**. Buenos Aires: Atuel, 2003.

POLÍTICA CULTURAL PARA AS ARTES: EM BUSCA DE UM CURTO-CIRCUITO

Data de aceite: 21/09/2021

Carlos Dalla Bernardina Junior

Itaú Cultural / Université Girona
São Paulo/SP

<https://orcid.org/0000-0002-3317-0984>

RESUMO: Este artigo busca problematizar as distinções entre “arte” e “cultura”, no sentido de refletir sobre o lugar desta última no atual desenho das políticas culturais brasileiras. Ainda, busca inscrever tais distinções dentro dos pressupostos da “filosofia da diferença”, explorando a relação “*identidade x diferença*” em diálogo com o tema em debate.

PALAVRAS - CHAVE: Arte; cultura; políticas culturais; filosofia da diferença; identidade.

CULTURAL POLICY FOR THE ARTS: SEARCHING FOR A SHORT-CIRCUIT

ABSTRACT: This paper aims to discuss the distinctions between the concepts of “art” and “culture”, as well as its implication on the actual design of brazilian cultural policies. In addition, it inscribes these distinctions in the assumptions of the “philosophy of difference”, examining the relation between “identity and difference” in the scope of the subject.

KEYWORDS: Arts; culture; cultural policy; philosophy of difference; identity.

1. A cultura é construída a partir

do passado;

2. O passado sempre tenta controlar o futuro;

3. Nosso futuro está se tornando menos livre;

4. Para construir sociedades livres, devemos limitar o controle do passado.

(RIP - A remix manifesto)

Iniciaremos este artigo no sentido inverso do usual, ou seja, por sua conclusão: hoje, no Brasil (e talvez na maior parte do mundo), faz-se política *cultural* para a arte, e isso representa um grave problema para a vitalidade de nosso sistema cultural. Na verdade, gostaria de partir do pressuposto de que isso representa *o que de mais grave* pode acontecer com esse sistema. Procurarei utilizar as próximas linhas para justificar esta tomada de posição, menos no intuito de alimentar qualquer resposta conclusiva, e mais no sentido de abrir um debate que pouco circula e pouco circulou entre nós até os dias de hoje.

Em 2008, o canadense Brett Gaylor lançou uma das obras mais propositivas daquele ano, mas que passou relativamente despercebida pelo mundo da *intelligentsia* no Brasil. *RIP - A remix manifesto*¹ debruçou-se sobre uma das expressões mais estigmatizadas da cultura contemporânea, a cultura do remix (espécie de ápice do processo de perda da aura

¹ O documentário está disponível através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=lcuDe4iGI6s>

preconizado por Walter Benjamim²), para abordar o quadro mais geral da cultura digital e seus desdobramentos para a liberdade e a criatividade humanas. A citação no início do capítulo é o manifesto em si, os princípios explicitados logo no início do documentário, a partir dos quais toda a narrativa foi desenvolvida (e que um legítimo “manifesto” tenha sido elaborado em linguagem audiovisual, é, por si só, um potente sintoma do nosso tempo). Para Gaylor, a nova linguagem da cultura popular é o remix, fruto de uma geração “que faz download da cultura mundial e a transforma em algo diferente”. Uma geração para a qual “o processo criativo tornou-se mais importante do que o produto, pois os consumidores também viraram criadores.” Mas ele alerta para o fato de que “as pessoas que *possuem* a cultura que remixamos representam o passado. E elas declararam guerra.” E fizeram isso através do mecanismo do direito de propriedade intelectual em sua forma mais agressiva, o “copyright”.

Subjacente a este argumento, está uma crítica aos modos de controle dos conteúdos no ambiente digital em rede. A meu ver, um ponto que a obra de Gaylor não problematiza adequadamente diz respeito à complexidade em se conciliar a liberdade de uso das obras com as consequências econômicas para os criadores. No documentário, casos de indivíduos que fazem download de obras para “fruição passiva” ou para “uso criativo” são por vezes tratados de forma indiscriminada. Além disso, um certo elogio irrestrito ao hábito de “piratear” deixa de considerar seus limites quando restringem a vitalidade cultural com a mesma eficácia, embora pela via oposta, dos mecanismos de copyright. Isso pode ocorrer quando, por exemplo, a pirataria irrestrita compromete a existência de mercados culturais em diversos níveis, deixando os criadores à mercê de fontes de financiamento cada vez mais restritas.

Diferentemente do contexto norte-americano, de onde Gaylor partiu para construir seu manifesto, o Brasil não possui uma indústria significativa em torno do “copyright”, e isso não apenas no âmbito da cultura, mas em todos os outros que envolvem propriedade intelectual. No entanto, isso não significa que, aqui, o passado não tente controlar o futuro, e que não seja preciso encontrar formas de limitar este controle. Muito pelo contrário. Neste sentido, é interessante destacar a parte final do documentário, na qual Gaylor faz uma análise do Brasil como *locus* privilegiado para o fomento da “nova cultura popular”, remixada e regurgitada, citando desde o manifesto antropofágico, passando pelos pontos de cultura, e chegando a até então recente experiência do Ministério da Saúde com a quebra de patentes para medicamentos anti-HIV. A imagem um tanto romantizada do diretor, entretanto, tem para nós um sabor suspeito.

No Brasil, o controle do futuro pelo passado assume formas bem distintas, porém não menos eficazes, calcadas em uma densa malha de institucionalidade, centralizada e patrimonialista, que estereotipa e estrangula os mercados, estipula critérios do que possa

2 BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ed. Brasiliense, São Paulo - 1987

ser considerado legítimo, coloca a arte e a cultura à mercê das políticas de Estado e do marketing empresarial. Neste cenário, a “identidade” é o principal dispositivo que orienta e justifica a dinâmica artística e cultural. Se nos EUA o problema pode ser identificado no bloqueio do acesso à memória cultural através da sua cooptação por interesses mercantis de grandes empresas, no Brasil observamos exatamente o contrário: uma certa saturação de acesso a esta memória, por conta da quase obrigatoriedade de prestar contas a ela, não de forma livre, provocativa, propositiva e criativa, mas através dos “moldes identitários” com os quais ela se apresenta branda e convenientemente pronta para servir à malha institucional que governa os territórios, enquanto instrumentos de afirmação desses moldes.

Na ausência de mercados independentes de pequena escala (nichos), não cooperar com este *modus operandi* significa quase que invariavelmente estar alijado das condições mínimas de sustentabilidade econômica para o desenvolvimento de propostas artísticas e culturais com consistência e continuidade no tempo. Interessante notar, portanto, como as duas vias em questão (brasileira e norte-americana), por caminhos aparentemente opostos, produzem o mesmo efeito de controle do passado sobre o presente (e o futuro). Neste contexto, o trato da política cultural com a dimensão da memória deve ser no sentido de evitar o que Simmel previu como a “tragédia da cultura”³, quando o fluxo vivo dos processos culturais é cristalizado em formas vazias, incapazes de fazerem circular o sentido entre o “íntimo” e o “êxtimo” dos indivíduos, como bem percebeu Patrice Meyer-Bisch em uma aula proferida durante o curso de política e gestão cultural do Itaú Cultural⁴. O desafio, portanto, pode ser formulado a partir da seguinte pergunta: como fazer uma política cultural comprometida com o presente, sabendo explorar a dimensão da memória como o terreno fértil sobre o qual florescerá a criação atual, sem sufocá-la com os excessos de “memória” que estrangulam a emergência daquilo que sempre vem para desafiar o que está posto?

Para responder a este desafio, precisamos voltar ao início do artigo e explorar sua conclusão: no Brasil, faz-se política *cultural* para a *arte*. Por que isso é grave? Qual a importância do gestor cultural neste quadro? Em *A cultura e seu contrário*⁵, Teixeira Coelho dedica-se a aprofundar essa distinção (no geral pouco problematizada em nossa prática profissional cotidiana). À ideia de que a arte seria uma espécie de “exacerbação” da cultura, ele traz (por soma de camadas, e não subtração), a ideia de que ela seria também uma espécie de seu “contrário”, elemento que atravessa a constituição da cultura simultaneamente como negação e princípio dinâmico da mesma, confrontando suas cristalizações ao mesmo tempo que confirmando sua vitalidade (justamente ao provocar toda uma série de deslocamentos em seu interior, a partir do questionamento de seus pressupostos). Esta relação paradoxal entre “arte” e “cultura”, para muito além de um mero exercício retórico, reveste-se de importância fundamental para o trabalho do gestor cultural,

3 SIMMEL, Georg. A tragédia da cultura. Ed. Iluminuras, São Paulo - 2021

4 O conteúdo desta aula pode ser conferido através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=5-5qL5NM39U>

5 Este conteúdo é desenvolvido de forma mais incisiva no último capítulo do livro, a partir da pág. 117.

na medida em que traz a exigência por programas que considerem essas complexas distinções, sem que isso signifique, necessariamente, uma separação rígida entre elas.

A questão fundamental que se coloca aqui é o fato de que, pelo menos no Brasil, a ausência de uma reflexão mais consistente sobre este assunto tem relegado à arte uma condição periclitante no quadro das políticas culturais, que pretende quase sempre abarcá-la no bojo da cultura em sentido amplo, sem prestar atenção às suas reais (e específicas) necessidades. A gravidade do problema pode ser entendida quando percebemos que a dimensão da arte, enquanto condição fundamental para um ambiente cultural dinâmico e vitalizado, encontra-se estrangulada por um programa geral que tende a privilegiar a regra (cultura) em detrimento da exceção (arte), dando aos detentores do passado amplas condições de perpetuarem seu controle sobre o porvir.

Para atuar neste cenário, a primeira tarefa do gestor cultural talvez seja estar apto a identificar quando estamos diante de um processo ou obra de *arte*, em contraposição a um processo ou obra de *cultura*, tarefa tão importante quanto delicada, na medida em que tais dimensões estão sempre imbricadas de modo indissociável numa teia complexa de dispositivos e significados. O quadro⁶ elaborado por Coelho em sua já citada obra nos dá uma base consistente sobre a qual operar. No entanto, há que se reconhecer o caráter fluído e por vezes fugidio de qualquer sistema classificatório envolvendo os dois conceitos, fato afinal reconhecido pelo próprio autor na ocasião. Neste sentido, cabe considerar a necessidade de formulação de programas que levem em conta o aspecto sistêmico da relação entre arte e cultura, sem perder de vista a necessidade de atender a suas necessidades específicas. Para esta difícil tarefa, creio ser importante destacar alguns marcos do sistema classificatório desenvolvido por Coelho. Do amplo quadro de distinções elaborado pelo autor, gostaria de destacar as seguintes:

6 O quadro completo pode ser consultado a partir da pág. 120 de "A cultura e seu contrário".

| | | |
|--|--|--------------------------------------|
| Quanto ao sujeito , na medida em que as obras de cultura privilegiam a dimensão do coletivo, enquanto as obras de arte privilegiam a dimensão do indivíduo: | Cultura | Arte |
| | nós > eu superego > ego > id | eu > nós ego > id > superego |
| Quanto à força geratriz , na medida em que a cultura, ao nascer da necessidade de constituição de uma memória e uma identidade coletivas, conforma-se a um tratamento em tudo mais lógico e racional do que a arte, que nasce do desejo de expressar tudo aquilo que atravessa essa mesma memória e identidade, não podendo então conformar-se às tradicionais "justificativas" de cunho antropológico ou sociológico que embasam os programas culturais. | Cultura | Arte |
| | necessidade | desejo / liberdade |
| Quanto à sociabilidade , na medida em que a cultura opera sob a demanda de confirmação daquilo que está posto (a identidade e a memória instituídas), enquanto a arte opera fundamentalmente sob o impulso do instituinte, do atravessamento daquilo que reconforta, estabiliza, integra e identifica, com toda a carga de risco aí envolvida. | Cultura | Arte |
| | reconforto, estabilidade, integração | risco, insegurança, instabilidade |
| Quanto ao modo semiótico , na medida em que as obras de cultura fazem o sentido circular a partir de símbolos já estabelecidos, comunicando algo que deve ser antes "alcançado" do que "interpretado". Já a arte opera sob o signo da expressão, buscando desconstruir os usos comuns dos significantes disponíveis. | Cultura | Arte |
| | comunicação (informação) | Expressão |
| Quanto ao modo discursivo , na medida em que a cultura costuma apoiar-se sob alguma narrativa fundamental, cuja resposta já está dada de antemão, enquanto a arte instaura-se a partir de fragmentos, tateando os limites do que pode ser dito ou expressado. | Cultura | Arte |
| | narrativa | fragmento (ato unitário) |
| Quanto à matéria , na medida em que a cultura se faz a partir de normas e hábitos, enquanto a arte se faz justamente em sua desregulação, questionando a "épisteme" que está em jogo em determinado tecido social. | Cultura | Arte |
| | normas, hábitos, regras | desregulação, valores autônomos |
| Quanto ao princípio identitário , na medida em que a cultura tem como princípio a afirmação de uma identidade, coletiva e fundamental, enquanto a arte debruça-se sobre a "diferença", que tende a se estabelecer como a "via negativa de elaboração da identidade", pelo menos num primeiro momento. | Cultura | Arte |
| | identidade, repetição, afirmação | diferença, contraste, negação |
| Quanto ao modo de compreensão , na medida em que a cultura, ao conformar uma narrativa fundamental, presta-se à <i>explicação</i> a partir da experiência da tradição, enquanto a arte só pode ser investigativa, na melhor das hipóteses especulativa, quando propõe uma experiência direta a partir do sensível, atravessando os códigos já estabelecidos e negando ser cooptada por qualquer "moral da história". | Cultura | Arte |
| | explicação | investigação |

Agora que problematizamos as distinções entre arte e cultura, mesmo que de forma

breve, podemos entender com mais clareza porque a maioria dos programas culturais atualmente disponíveis constroem a emergência de projetos incisivamente artísticos, na medida em que tendem a ser baseados na recorrência à memória, na afirmação de identidades, na pertinência para o coletivo, nas “justificativas” construídas como narrativas, escoradas em argumentos de cunho antropológico, sociológico, econômico ou ambiental, entre outros aspectos que os situam quase sempre à esquerda do quadro sugerido por Coelho. Por outro lado, os poucos programas voltados para a arte acabam, por sua vez, também constroendo a dimensão da cultura, seguindo talvez um movimento compensatório, quando se negam a dialogar com o substrato comum fornecido pelos *elementos de cultura*, que poderiam desempenhar um papel importante na ampliação do alcance dos processos e obras de arte.

Por legítimo e necessário que seja, um programa *stricto sensu* para a arte, por si só, não é eficaz para promover transformações significativas de forma abrangente, na medida em que sua necessária intransigência tende a alimentar um certo *vácuo de sentido* entre aqueles que já se encontram dentro e aqueles que permanecem fora de seu circuito. Desse modo, arrisco-me a uma prescrição a partir desse diagnóstico: além de mais programas para a arte, é preciso igualmente mais programas que explorem a zona cinzenta entre as duas polaridades, permitindo a emergência de projetos culturais mais abertos à dimensão artística, bem como projetos artísticos capazes de convidar novos indivíduos para seus meandros através da “liga” que a cultura proporciona entre o artista e seus “outros”.

A vitalidade de nosso sistema cultural depende essencialmente das aberturas e curtos-circuitos provocados pela existência da arte. Este é o pressuposto básico que orienta este trabalho. No entanto, é importante ressaltar que a dimensão artística é antes sintoma do que elemento instaurador das pulsões que colocam a vida em sociedade em movimento. Como podemos depreender das reflexões de Gilles Deleuze sobre a arquetípica tentativa de apropriação da *diferença* pela *identidade* em suas múltiplas *representações*⁷, o que parece estar em jogo como pano de fundo é o eterno conflito entre, de um lado, a instância do *coletivo impessoal* que busca conservar e “normalizar” o *instituído*, e do outro, a instância de uma *diferença singular* que busca expressar-se em sua natureza *instituinte*. E é justamente neste ponto que os debates sobre o “lugar da arte” em políticas culturais se tocam e se encontram, na medida em que todos apresentam-se como sintomas dessa pulsão em direção à diferença num mundo historicamente regido pela identidade, trazendo quem sabe um ponto de fuga para o cenário de saturação identificado por Michel Maffesoli em sua obra seminal:

Reduzir tudo à unidade foi a característica da organização social da modernidade. Expelir as diferenças. Homogeneizar os modos de ser. A expressão de A. Comte — *reductio ad unum* — resume muito bem esse ideal,

7 Além da obra original de Deleuze que trata deste tema, “Diferença e repetição”, o filósofo Roberto Machado trata de forma sintética a respeito da relação entre os conceitos de “identidade”, “representação” e “diferença” no artigo “Deleuze e a ruptura com a representação”, presente na publicação “Arte e Ruptura” (Ed. Sesc. Rio de Janeiro, 2013).

o de uma República una e indivisível. E não se pode negar que se tratou, então, de um verdadeiro ideal cujos resultados, culturais, políticos, sociais, foram inegáveis. Mas, em longo prazo, a história humana ensina que nada é eterno. E não é a primeira vez que se observa a saturação desse ideal unitário. Impérios romano, inca, asteca, podem-se multiplicar ao infinito os exemplos de formas de organização centralizadas que se encontram no osuário das realidades.⁸

“Estar à altura do presente”, eis o que se pede em políticas culturais (como em quase tudo mais)... eis nosso principal desafio, do qual todos os outros derivam. Em uma entrevista do filósofo Michel Serres para o programa Roda Viva⁹, ele nos chama atenção para um importante aprendizado que teve em sua vida, através de um professor. Dizia ele, sobre uma lição de história evolucionária que teve profundo impacto sobre seu fazer filosófico, ao descrever a forma pela qual o homem “se levantou”:

Eu tinha um professor, era um homem admirável... ele nos mostrava... ficando de quatro, as duas mãos sustentavam o corpo... e quando o corpo se levantou... as mãos perderam a função de sustentar... mas adquiriram a função de “pegar”... Antes, quando estávamos de quatro, a boca tinha a função de “pegar”, já que as mãos estavam ocupadas... Então, a boca perdeu a função de “pegar”... mas ganhou a capacidade de falar... E desde que esse professor me explicou tal fenômeno, tornei-me um homem otimista.

Porque haveria o filósofo de se tornar otimista com tal explicação? Podemos abordar esta pergunta com uma outra, mais diretamente relacionada ao trabalho do gestor cultural: em que medida insistimos em pactuar com o que está sendo perdido no campo da memória e da identidade, deixando de enxergar e apostar no que está emergindo para ser “ganho” logo à frente no campo da “diferença”? Proponho uma analogia com a psicanálise, no sentido de pensar uma cultura que nega a memória como uma espécie de cultura “psicotizada”... por outro lado, uma cultura que se deixa prender e estagnar nas malhas da memória pode ser considerada como uma espécie de cultura “neurotizada”¹⁰. Em grande medida, o trabalho do gestor cultural é o de estar atento a este delicado balanço, agindo para vitalizar o sistema, de acordo com valores constantemente “analisados” e ressignificados. Mais do que isso, talvez não sejamos capazes de fazer. Mais do que isso, inclusive, talvez seja justamente o que devemos evitar de fazer, sob risco de cedermos a seduções reguladoras em nome de algum “bem pensar” ou “bem agir” instituído.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Miguel. Biopolítica e sociedade do controle: notas sobre a crítica do sujeito entre Foucault e Deleuze. In: Revista Cinética: http://www.revistacinetica.com.br/cep/miguel_angelo.htm

8 MAFFESOLI, Michel. Saturação. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2010.

9 O trecho da entrevista em questão pode ser acessado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=CPBpgILAM1M>

10 FINK, Bruno. O sujeito laciano - entre a linguagem e o gozo. Ed. Jorge Zahar, 2014.

De forma mais objetiva, uma explicação rápida desses conceitos psicanalíticos é descrita no seguinte artigo online: <https://www.psicanaliseclinica.com/neurose-e-psicose/#:~:text=Neste%20breve%20resumo%2C%20vamos%20conhecer,tamb%C3%A9m%20foi%20denominada%20de%20loucura.>

COELHO, José Teixeira. A cultura e seu contrário. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2008.

COELHO, José Teixeira. O grito que não se ouve.

FINK, Bruno. O sujeito laciano - entre a linguagem e o gozo. Ed. Jorge Zahar, 2014.

GAYLOR, Brett. RIP, a remix manifesto: <https://www.youtube.com/watch?v=lcuDe4iGI6s>

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. Sobre a interpretação da tese do "fim da arte" na estética de Hegel. In: Arte e Ruptura. Ed. Sesc. Rio de Janeiro, 2013.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a ruptura com a representação. In: Arte e Ruptura. Ed. Sesc. Rio de Janeiro, 2013.

MAFFESOLI, Michel. Saturação. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2010.

SERRES, Michel. Entrevista para o programa Roda Viva, da Rede Cultura: <https://www.youtube.com/watch?v=CPBpgILAM1M>

SHOPKE, Regina. Por uma filosofia da diferença. Edusp. São Paulo, 2004.

DIREITOS HUMANOS INTERCULTURAIS E EDUCAÇÃO DE SURDOS: UMA LEITURA SOB A LENTE DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 04/08/2021

Cleide Emília Faye Pedrosa

Universidade Federal de Sergipe
Aracaju-Sergipe

Alzenira Aquino de Oliveira

Universidade Federal de Sergipe
Aracaju-Sergipe

Juliana Barbosa Alves

Universidade Federal de Sergipe
Aracaju-Sergipe

João Paulo Lima Cunha

Centro Universitário Estácio Sergipe
Aracaju-Sergipe

Este capítulo é uma versão com algumas alterações do Trabalho apresentado no III Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas, na modalidade online, em 2021, sob o título: “Direitos Humanos interculturais: por uma educação de reconhecimento e redistribuição para os(as) surdos(as)”.

RESUMO: Este capítulo é resultante do desenvolvimento do Projeto de Pesquisa intitulado Aprendizagem cidadã no contexto da cidadania-humanização: o papel da Análise Crítica do Discurso em prol de grupos vulneráveis, que trabalha com grupos vulneráveis, no nosso caso, a comunidade surda. Sabemos que o Povo Surdo tem em sua história a denegação de direitos que, ao longo dos anos, tem se

tornado uma marca de luta da comunidade surda por reconhecimento de sua identidade e sua cultura, bem como por uma educação formal bilíngue. Buscamos aporte na Análise Crítica do Discurso (ACD), cujos objetivos voltam-se para a denúncia de relações opressivas. Ancorados no caráter transdisciplinar da ACD, dialogamos, sob uma perspectiva decolonial, com os Estudos Surdos e os Estudos dos Direitos Humanos Interculturais. Com isso, o objetivo é analisar linguística e sociodiscursivamente discursos reivindicatórios dos(as) surdos(as) quanto a seu direito intercultural de ter uma educação formal bilíngue. Os fragmentos foram analisados à luz da metodologia qualitativo-interpretativista por se tratar de uma pesquisa de viés social. Para atender às análises linguísticas, utilizamos uma gramática que considera o contexto de cultura quanto ao uso da língua, qual seja, a Gramática Sistemico-Funcional. Como resultado, os discursos de reivindicação dos(as) surdos(as) por reconhecimento e redistribuição de uma educação bilíngue nos ofereceram condições de refletir sobre a denegação dos direitos imposta ao Povo Surdo e a necessidade urgente de acesso aos Direitos Humanos Interculturais que reconheçam os aspectos da identidade e da cultura da comunidade surda por uma educação equitativa.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Crítica do Discurso. Reconhecimento. Redistribuição. Direitos Humanos Interculturais. Povo Surdo.

INTERCULTURAL HUMAN RIGHTS AND DEAF EDUCATION: A READING FROM THE LENS OF CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

ABSTRACT: This work is part of the Research Project – named Citizen learning in the context of citizenship-humanization: the role of Critical Discourse Analysis for vulnerable groups – which works with vulnerable groups, the deaf community in our case. We know that Deaf People have in their history the denial of rights that, over the years, has become a mark of the struggle of the community for recognition of their identity and culture, as well as for formal bilingual education. We seek to contribute to the Critical Discourse Analysis, CDA, which focuses on the denunciation of oppressive relationships. Anchored in the transdisciplinary character of the CDA, we dialogue with Deaf Studies and Intercultural Human Rights Studies, from a decolonial perspective. Thus, the objective is to analyze linguistically and discursively the discourse of the deaf as to their intercultural right to have a formal bilingual education. We analyzed the passages in the light of the qualitative-interpretative methodology because this research has social bias. To assist linguistic analysis, we used a grammar that considers the social context of language use, the Systemic-Functional Grammar. As a result, the speeches of claiming the deaf for recognition and redistribution of a bilingual education provided us with conditions to reflect on the denial of rights imposed on Deaf People and the urgent need for access to intercultural human rights that recognize aspects of the identity and culture of the deaf community for equitable education.

KEYWORDS: Critical Discourse Analysis. Recognition. Redistribution. Intercultural Human Rights. Deaf People.

1 | INTRODUÇÃO

Uma análise crítica de contextos socioculturais que impregnam o mundo (ocidental) indica o quanto somos excludentes. Para nós, o conhecimento científico é, na atualidade, uma forma privilegiada de saber que se legitimou oficialmente, e, com ele, vêm outros privilégios, nomeados por Santos (2010a) como extracognitivos, como os sociais, os políticos, os culturais, entre outros. Na cultura de uma sociedade ouvintista¹, a cultura surda, na maioria das vezes, é denegada ou invisibilizada. Tendo esses aspectos em pauta, o objetivo deste texto é analisar linguística e sociodiscursivamente discursos reivindicatórios dos surdos quanto a seu direito intercultural de ter uma educação formal bilíngue. Os fragmentos foram extraídos de produções textuais de candidatos surdos ao vestibular especial de Letras Libras da UFS, no ano de 2020, com a temática Escola bilíngue para surdos².

Para desenvolver tal proposta, buscamos aporte na Análise Crítica do Discurso

1 “O ouvintismo deriva de uma proximidade particular que se dá entre ouvintes e surdos, na qual o ouvinte sempre está em posição de superioridade. Uma segunda ideia é a de que não se pode entender o ouvintismo sem que esse seja entendido como uma configuração do poder ouvinte. Em sua forma oposicional ao surdo, o ouvinte estabelece uma relação de poder, de dominação em graus variados, em que predomina a hegemonia por meio do discurso e do saber. Academicamente essa palavra - ouvintismo - designa o estudo do surdo do ponto de vista da deficiência, da clinalização e da necessidade de normalização” (PERLIN, 2016, p. 59).

2 Pesquisa desenvolvida com o apoio do CNPq e vinculada ao Projeto de Pesquisa PVD7353-2019 - Aprendizagem cidadã no contexto da cidadania-humanização: o papel da Análise Crítica do Discurso em prol de grupos vulneráveis.

(ACD), cujos objetivos voltam-se para a denúncia de relações opressivas. Ancorados no caráter transdisciplinar da ACD, dialogamos, sob uma perspectiva decolonial, com os Estudos Surdos e os Estudos dos Direitos Humanos Interculturais. O *corpus* será analisado à luz da metodologia qualitativo-interpretativista por se tratar de uma pesquisa de viés social. Para atender às análises linguísticas, utilizamos uma gramática que considera o contexto de cultura quanto ao uso da língua, qual seja, a Gramática Sistêmico-Funcional.

Para situar o leitor, este capítulo será configurado na estrutura descrita a seguir: esta introdução, que tem a finalidade de apresentar resumidamente o perfil do capítulo; a seguir, exporemos o posicionamento da Análise Crítica do Discurso (ACD) em seu compromisso com os grupos periféricos, subalternos; logo após, apresentaremos o tópico que articula os Estudos Surdos com os Direitos Humanos Interculturais; posteriormente, abordaremos os caminhos que podem ser seguidos para desenvolver uma metodologia de pesquisa engajada; finalmente, faremos a aplicação das categorias selecionadas nas análises, refletindo sobre questões discursivas e sociais tanto no tópico de análise quanto na conclusão deste capítulo.

2 | A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E OS GRUPOS PERIFÉRICOS

A Análise Crítica do Discurso (ACD) abraça, em suas pesquisas de cunhos acadêmico e social, as causas dos grupos injustiçados (MELO, 2018; PEDROSA; CUNHA; BRITO, 2020). Assim, os analistas críticos do discurso procuram compreender o contexto sócio-histórico das práticas sociais visibilizadas nos discursos; e, sob essa perspectiva, visam lançar luz nas desigualdades, assumindo uma posição de engajamento em prol de grupos minoritários (MELO, 2018), reforçando, com isso, uma relação de solidariedade ética (CUNHA, 2021) que propicie “reflexões, conscientizações, inquietações e provocações diversas, para que sempre o leitor tome posição em favor dos vulneráveis” (PEDROSA; CUNHA; BRITO, 2020, p. 52).

A ACD surgiu na década de 1980, entretanto se consolidou a partir do papel desempenhado por um grupo de pesquisadores europeus na década de 1990. Nesse grupo, podemos nomear, entre outros, Teun van Dijk, Norman Fairclough, Gunter Kress, Theo van Leeuwen e Ruth Wodak. Eles apresentaram propostas analíticas diferentes, a depender dos campos de conhecimento acionados, porém interligadas pelo compromisso social e pela visão crítica de um paradigma que se pronunciava na visão funcionalista na área Linguística (WODAK, 2004; PEDROSA, 2005, 2012, 2016; MELO, 2018).

Em conformidade com Pedrosa (2013, p. 4), a ACD funciona “como um grande guarda-chuva que abarca correntes com propostas variadas de análise”. Essa característica tem origem no que registramos acima sobre o grupo pioneiro e suas propostas analíticas. Tendo como cabeça o pesquisador Norman Fairclough, temos a corrente dialético-relacional, a qual faz uma relação da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) com a Sociologia. Teun

van Dijk trabalha com a tríade linguagem, cognição e sociedade, casando as contribuições da Linguística Textual e da Psicologia Social. Nomeia-a, então, como abordagem sociocognitiva. Da parceria, por sua vez, entre Ruth Wodak e Martin Reisigl, desenvolve-se a abordagem histórico-discursiva. Em suas pesquisas, relacionam a Sociolinguística e a História. Outra parceria é a de Gunther Kress e Theo van Leeuwen. Eles desenvolvem a Gramática do Design Visual, cujo foco é a semiótica social (PEDROSA, 2012, 2013; MELO, 2018). Como podemos constatar, várias áreas são operacionalizadas pelas diferentes correntes: Linguística, Sociologia, Sociolinguística, Psicologia Social, História, Semiótica Social etc. Esse perfil define a ACD como sendo transdisciplinar (VIEIRA; MACEDO, 2018).

Acima está posta uma descrição resumida das correntes fundadoras da ACD, centrada numa epistemologia do Norte. Na sequência, faz-se necessário divulgar as correntes que surgiram centradas numa epistemologia do Sul.

Na América Latina, mais especificamente na Argentina, reconhece-se o trabalho da Profa. Dra. *María Laura Pardo*, vinculada à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Ela propôs o método sincrônico-diacrônico, que, segundo a analista crítica, “permite, mediante o mapeamento de categorias gramaticalizadas e semântico-discursivas, reconstruir representações sociodiscursivas que se encontram no próprio texto” (PARDO, 2017, p. 173-174). No Brasil, a Profa. Dra. Izabel Magalhães (UnB e UFC), uma das pioneiras de pesquisas em ACD, anuncia a abordagem etnográfico-discursiva. Nessa abordagem, o diálogo estabelecido é da ACD com a etnografia (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017). Continuando no Brasil, agora no Nordeste, a Profa. Dra. Cleide Emília Faye Pedrosa (UFRN e UFS) desenvolve a Abordagem Sociológica e Comunicacional do Discurso (ASCD). O diálogo transdisciplinar se faz com a Sociologia para a Mudança Social, a Sociologia Aplicada à Mudança Social, a Comunicação para a Mudança Social, os Estudos Culturais e, recentemente, acrescentou a Filosofia Social (PEDROSA, 2012, 2013, 2016, 2018; ALVES; PEDROSA, 2020).

Os estudos em ACD investigam temáticas relacionadas com os grupos vulneráveis, subalternos ou periféricos. Essas temáticas, envolvendo desigualdades sociais, respondem a um dos fortes objetivos dessa escola – denunciar as relações de poder que se velam como naturalizadas (FAIRCLOUGH, 2001; PEDROSA, 2005; MELO, 2018; VIEIRA; MACEDO, 2018). Desse modo, temos justificada a escolha por essa teoria para tratar das questões que envolvem a comunidade surda.

3 | OS ESTUDOS SURDOS E OS DIREITOS HUMANOS INTERCULTURAIS

Socialmente, o conhecimento não é equitativamente distribuído. Facilmente se identifica que se destacam, em nossa sociedade tão desigual, privilégios epistemológicos e/ou sociológicos. Na verdade, um tipo sempre remete ao outro; por essa razão, convém considerar essas questões pelo viés dos Direitos Humanos Interculturais (SANTOS,

2010a). É preciso haver uma política reformista dos Direitos Humanos abstratos, por não serem universalmente aplicados, para uma leitura mais intercultural desses direitos. As vozes epistemológicas do Sul precisam ecoar socialmente, a fim de responder à pergunta “como poderão os direitos humanos ser uma política simultaneamente cultural e global?” (SANTOS, 2010a, p. 437). Segundo o sociólogo, devemos frisar que a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 foi elaborada com representação apenas de uma minoria dos povos.

Com o escopo de evidenciar a proposta do DHI (Direitos Humanos Interculturais), temos cinco premissas indicadas por Santos (2010a, p. 445-447), a saber: 1) superação entre universalismo e relativismo cultural; 2) “todas as culturas possuem concepções de dignidade humana, mas nem todas concebem em termos de direitos humanos”; 3) as culturas apresentam concepções de dignidade humana de maneira incompleta e mesmo problemática; 4) as culturas não são monolíticas; 5) “todas as culturas tendem a distribuir as pessoas e os grupos sociais entre dois princípios competitivos de pertença [...], o da igualdade [...] e [...] o [...] da diferença”. Nessa mesma linha de raciocínio, chegamos ao entendimento de que as identidades são construídas por meio da relação com o outro, a alteridade, logo elas se constroem pelas diferenças e vivências sociais. Da mesma forma como acontece com todas as culturas, a surda é o resultado do comportamento compartilhado por pessoas surdas na experiência trocada com os seus pares, seja em locais institucionalizados (escolas, associações, igrejas) ou em encontros informais, o que, por sua vez, traz a identificação de pertencer a um povo distinto.

A cultura surda como diferença se constitui numa atividade criadora. Símbolos e práticas jamais conseguidos, jamais aproximados da cultura ouvinte. Ela é disciplinada por uma forma de ação e atuação visual. Já afirmei que ser surdo é pertencer a um mundo de experiência visual e não auditiva. Sugiro a afirmação positiva de que a cultura surda não se mistura à ouvinte. Isso rompe o velho status social representado para o surdo: o surdo tem de ser um ouvinte, afirmação que é crescente, porém oculta socialmente. Rompe igualmente a afirmação de que o surdo seja um usuário da cultura ouvinte (PERLIN, 2016, p. 56-57).

De acordo com a pesquisadora surda Perlin (2016), a identidade surda se constrói dentro de uma cultura visual, e essa diferença precisa ser entendida não como uma construção isolada, mas como uma construção multicultural. É com base nesse entendimento que concordamos com o posicionamento de Boaventura Souza Santos (2010a) ao defender o direito fundamental de um grupo ser igual quando as diferenças o inferiorizam; assim como de ser diferente sempre que a igualdade o descaracteriza.

Vale ainda ressaltar dois importantes conceitos postulados por Karin Strobel (2016) que são bastante utilizados para falar sobre cultura surda: primeiramente, o Povo Surdo é considerado o grupo de indivíduos que compartilham a mesma língua, além de histórias, costumes, tradições e interesses semelhantes, enfim, uma origem em comum,

um código ético visual e a falta da audição. O segundo conceito, não menos importante, é a Comunidade Surda sendo composta não apenas por sujeitos surdos, mas por qualquer membro da família, intérpretes, professores, amigos e outros que possuem interesse e lutam em prol da valorização da surdez e do apoio aos indivíduos surdos de diversas formas, sendo efetuado em uma determinada localização de encontro em que há uma troca mútua do saber, e todos aprendem juntos no mesmo espaço.

Essas premissas nos remetem às diferenças entre as culturas surdas e as culturas dos ouvintes; contudo, podem também nos conduzir a um desejado diálogo intercultural através do reconhecimento da incompletude de cada cultura. Desse modo, buscaremos uma nova redistribuição de bens materiais e imateriais, como o educacional, por exemplo. Com essa postura, teremos a possibilidade de quebrar a hegemonia do imperialismo cultural ouvintista, estabelecida pelo fato de a população surda ser, em todo o mundo, minoritária, periférica.

4 | CAMINHOS PARA UMA METODOLOGIA DE PESQUISA ENGAJADA

Pardo (2015) defende que a ACD, em sua escolha metodológica, coloca o pesquisador como um observador e leitor crítico do mundo, porque trabalha com a interpretação de eventos sociais e discursivos registrados em textos. Podemos indicar que se trata de refletir sobre uma temática (com lentes para compreender uma representação discursiva da realidade); sobre um determinado campo de estudo (contribuindo para o avanço científico); e sobre o papel do pesquisador (uma pesquisa engajada) (CUNHA, 2021).

Pelo fato, já discutido, de ser a ACD transdisciplinar, ela também é multimetódica. Uma postura transdisciplinar efetiva-se, como orienta van Dijk (2008), quando os domínios de práticas acadêmicas distribuídas por todas as ciências humanas e sociais – com habitual interação entre teoria, métodos, descrições, análises e aplicações – complementam-se e dialogam. Dessa maneira, orientamo-nos, assim, pela corrente brasileira, de natureza transdisciplinar, proposta por Pedrosa (2012), a Abordagem Sociológica e Comunicacional do Discurso, dialogando com os Estudos Surdos para atender às análises – que contemplarão o discurso e o social.

Atendo-nos ao postulado de produzir uma análise de discurso textualmente orientada, os discursos foram analisados linguisticamente sob a perspectiva de uma gramática de uso, a Gramática Sistemico-Funcional – GSF, proposta por Michael Halliday em 1994 (FUZER; CABRAL, 2014). Ela considera a semântica da língua (base sistemica) aliada à sua funcionalidade produzida nas sentenças da língua (funcional), permitindo-nos, com isso, analisar as produções textuais como fluxos de significações e intenções que medeiam as relações pessoais, considerando seus contextos de produção e as escolhas realizadas por seus autores (surdos) para construir seus significados, ao tempo em que representam sua compreensão de realidade do mundo.

As possíveis conexões estabelecidas entre as ciências sociais, por intermédio da GSF e da ACD, procuram refletir a respeito da linguagem e da sociedade, não as percebendo como uma dicotomia em que perdura a ideia de sobreposição, mas sim como elementos indissociáveis que costuram as performances culturais das línguas. A linguagem, nesse postulado, está no centro das problemáticas sociais, motivando-as, promovendo-as, sustentando-as.

Esse caráter social da GSF justifica o seu uso em associação com a Abordagem Sociológica e Comunicacional do Discurso, de Pedrosa (2012), sendo que, para ambas, a função da língua é mais importante que a forma. Assim é que Halliday (2004) propôs três metafunções que atendem às necessidades dos falantes ao fazerem uso da língua. As metafunções são classificadas como ideacional, interpessoal e textual, atuando de maneira simultânea nos textos. Martin e White (2005) aprofundaram os estudos de Halliday e desenvolveram a teoria da avaliatividade, que explica o funcionamento da metafunção interpessoal. O Significado interpessoal são eventos comunicativos em que os atores assumem papéis, estabelecendo relações e expressando avaliações, com maior ou menor grau de intensidade, acerca de suas emoções afetivas, fazendo julgamentos do comportamento das outras pessoas e estabelecendo análises sobre elementos físicos. O Sistema de Avaliatividade encontra-se dividido em três subsistemas: Atitude – afeto, julgamento e apreciação; Gradação – intensidade (força) e precisão (foco); e Engajamento – monoglossia e heteroglossia.

Escolhemos o Sistema de Avaliatividade (ALMEIDA, 2010; VIAN JR., 2010) para indicar os aspectos léxico-gramaticais que validam a leitura da temática escolhida e que será explicado ao mesmo tempo que procederemos às análises.

Tendo em vista alcançar o objetivo proposto (analisar linguística e sociodiscursivamente discursos reivindicatórios dos surdos quanto a seu direito intercultural de ter uma educação formal bilíngue), coletamos 12 redações de candidatos surdos que fizeram o vestibular especial para entrada no curso de Letras Libras da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no ano de 2020, e selecionamos 12 fragmentos (F) textuais-discursivos que contemplaram sua reivindicação por uma educação bilíngue e os analisamos segundo as categorias da GSF escolhidas e priorizamos, nas análises que seguem, as reflexões sociodiscursivas evidenciadas nas pistas linguísticas.

5 | AS LENTES ANALÍTICAS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO, DOS ESTUDOS SURDOS E DOS DIREITOS HUMANOS INTERCULTURAIS

Considerando que o objetivo deste estudo é analisar linguística e sociodiscursivamente discursos reivindicatórios dos(as) surdos(as) quanto a seu direito intercultural de ter uma educação formal bilíngue, selecionamos os fragmentos das redações, cujo foco recaiu no bilinguismo surdo.

Falar de bilinguismo surdo requer recuperar um pouco de sua história e dos métodos que foram desenvolvidos para a educação dos surdos, como o oralismo e a comunicação total, por exemplo.

No oralismo, é utilizada a fala para comunicação e educação, desconsiderando os aspectos linguísticos dos surdos (QUADROS, 1997), impondo uma língua de modalidade diferente, oral-auditiva, em detrimento da língua de sinais³, visual-espacial. A surdez, nessa proposta, é considerada como deficiência a ser tratada pela oralização. O oralismo perdurou “como única e exclusiva abordagem educacional por quase 100 anos. E ao final desse período, o fracasso acadêmico era maior que o sucesso desses estudantes” (BARROS; ALVES, 2019, p. 6). Na comunicação total, método que surgiu como alternativa ao oralismo, eram utilizados na educação dos surdos o oralismo, a leitura labial, o alfabeto digital, os sinais (GESSER, 2009). Contudo, o método se mostrou ineficaz, não trazendo avanços rumo a uma educação bilíngue (BARROS; ALVES, 2019).

A educação bilíngue, proposta linguisticamente adequada e acatada hoje (KARNOPP; KLEIN, 2016), “se diferencia do Oralismo porque considera o canal visogestual de fundamental importância para a aquisição de linguagem da pessoa surda”. E, diferentemente da proposta da comunicação total, “defende um espaço efetivo para a língua de sinais no trabalho educacional e, portanto, advoga que cada uma das línguas apresentadas ao surdo mantenha suas características próprias e que não se misture uma com a outra” (BARROS; ALVES, 2019, p. 6). Assim, na educação bilíngue, a língua de sinais é a língua de instrução dos surdos, sua L1, e a Língua Portuguesa na modalidade escrita, sua L2, adquirida através da L1.

Vamos aos exemplos:

F1: 01 – LL – UFS/2020⁴ “Então Escola Bilingue para surdos, ajuda muito, não é igual escola inclusão que surdo vai ficar feliz, entende melhor, comunica facilmente. Libras é primeira a língua e Português é segunda para surdo”.

F2: 04 – LL – UFS/2020⁵ “É notório em escolas que tem crianças surdas que sua realidade ainda deixa a desejar pois ainda existem casos de crianças não assistida pelos profissionais e por falta de professores bilíngues, deixando assim esses alunatos descontentato ou até mesmo frustrados por não poder interagir com o meio os quais se encontram”.

F3: 05 – LL – UFS/2020 “Na escola próprio bilíngue, o professor sabe Libras ensinaram alunos dos Surdos bem. [...] Os professores ensinaram muitos e coisas

3 “Tais línguas são naturais internamente e externamente, pois refletem a capacidade psicobiológica humana para a linguagem e porque surgiram da mesma forma que as línguas orais - da necessidade específica e natural dos seres humanos de usarem um sistema lingüístico para expressarem idéias, sentimentos e ações. As línguas de sinais são sistemas lingüísticos que passaram de geração em geração de pessoas surdas. São línguas que não se derivaram das línguas orais, mas fluíram de uma necessidade natural de comunicação entre pessoas que não utilizam o canal auditivo-oral, mas o canal espaço-visual como modalidade lingüística” (QUADROS, 1997, p. 47).

4 Foi criada uma nomenclatura para preservar a identidade dos candidatos, a saber: 01 (número aleatório por candidato), LL (curso Letras Libras), UFS (Universidade Federal de Sergipe), 2020 (ano do vestibular).

5 Candidato/a DA (deficiente auditivo).

dos Surdos aprenderam desenvolvendo bom muito importante educação bilíngue para surdos”.

F4: 06 – LL – UFS/2020 “Difícil na inclusão de surdo e ouvinte não tem ingulmente por que maior os surdos não entender de português e coisa problema limite nenhum não aprender e não troca conversar, professor é língua de português mas é mais difícil essa os surdos não tem bilingue para inclusão que surdos estão limite são difícil não tem aquisição de aprender”.

F5: 12 – LL – UFS/2020 “A todas as escolas de bilíngue de educação podem ser desenvolvidos pois, escola tem bilíngue, os professores estarão conhecendo a língua de sinais por meio, surdo e surdo estão compartilhando a Libras. O importante de ensinar a todos os surdos é Libras”.

É observado nos discursos dos surdos o uso de léxicos (“deixa a desejar”, “falta”, “descontentato”, “frustados” – F2; “difícil”, “não tem ingulmente”, “problema limite”, “não troca conversar” – F4) que remetem ao contexto educacional vivenciado pelos surdos, e isso se reflete em um sentimento, evidenciado pela categoria afeto, que “é um recurso semântico utilizado para realizar as emoções linguisticamente no discurso” (ALMEIDA, 2010, p. 101), de desrespeito de seus direitos, gerando uma insatisfação, subdivisão da categoria afeto que engloba emoções que “lidam com o sentimento de alcance ou frustração em relação às atividades em que está engajado” (ALMEIDA, 2010, p. 105), expressa através dos léxicos destacados.

Percebemos, também, nos excertos, um julgamento negativo, que são avaliações do comportamento das pessoas baseados em regras definidas culturalmente (ALMEIDA, 2010), por estima social, um julgamento que envolve críticas sem implicações legais (ALMEIDA, 2010), da sociedade não solidária à causa surda, e, no que concerne a seu direito e à falta de acesso à educação, os sujeitos fazem uma apreciação negativa, que “diz respeito às avaliações sobre elementos ao nosso redor, bens e serviços de nosso dia-a-dia” (ALMEIDA, 2010, p. 108).

Aos surdos, ao longo de sua história, foi negado o direito à educação, foi imposto o uso da fala, o oralismo, proposta educacional focada na reabilitação da fala, a fim “da normalidade, ou seja, a não surdez” (BARROS; ALVES, 2019, p. 6). A desvalorização de sua língua, a língua de sinais, levou a educação dos surdos a uma grande defasagem em sua aprendizagem formal. Percebemos isso na dificuldade que a maioria dos surdos tem com a Língua Portuguesa (“os surdos não entender de português”, “professor é língua de português mas é mais difícil essa” – F4), que foi ensinada para os surdos, com imposição, na sua forma oral e escrita, desconsiderando a língua de sinais e a diferença na modalidade das duas línguas no processo de ensino, bem como a metodologia adequada para o ensino de Língua Portuguesa como L2. O sujeito reconhece a dificuldade enfrentada pelos surdos, a carga histórica de opressão, que é resgatada em seus discursos, como também reconhece a imposição da oralização, a falta de professores bilíngues para sua formação

(“existem casos de crianças não assistida pelos profissionais e por falta de professores bilíngues” – F2; “não tem bilingue para inclusão que surdos estão limite são difícil não tem aquisição de aprender” – F4) e a ausência de políticas públicas para o estabelecimento de uma educação bilíngue (“Então Escola Bilingue para surdos, ajuda muito” – F1; “A todas as escolas de bilingue de educação podem ser desenvolvidos” – F5) que valorize e reconheça a língua de sinais. Todas essas são questões elencadas por esses candidatos surdos.

Sobre essa situação educacional, podemos raciocinar como o faz a professora Quadros:

A língua portuguesa é a L1 de crianças ouvintes brasileiras e, necessariamente, deverá ser ensinada de forma diferente para crianças surdas que a adquirirão como L2. Além do fato de a língua portuguesa não ser a L1 do surdo, há a questão da diferença na modalidade das línguas. A criança surda deverá adquirir uma L2 que se apresenta numa modalidade linguística diferente da sua L1, isto é, ela deverá aprender uma língua GRÁFICO-VISUAL enquanto a sua L1 é VISUAL-ESPACIAL. Os estudos sobre o ensino de L2 partem do pressuposto de que a criança estará adquirindo uma L2 na mesma modalidade linguística de sua L1. Dessa forma, o ensino da L2 - língua portuguesa - para surdos apresenta questões mais complexas que exigem mais investigação. O processo de aquisição de uma L2 em crianças surdas depende de, no mínimo, dois pré-requisitos: (a) a garantia de um processo natural de aquisição de uma L1 e (b) a aquisição da língua escrita, isto é, da alfabetização (1997, p. 111, destaques da autora).

A implantação de uma escola bilíngue é uma das reivindicações da comunidade surda (“Então Escola Bilingue para surdos, ajuda muito, não é igual escola inclusão que surdo vai ficar feliz, entende melhor, comunica facilmente. Libras é primeira a língua e Português é segunda para surdo” – F1; “Na escola próprio bilíngue, o professor sabe Libras ensinaram alunos dos Surdos bem. [...] Os professores ensinaram muitos e coisas dos Surdos aprenderam desenvolvendo bom muito importante educação bilíngue para surdos” – F3). Nessa proposta, a língua de sinais é a língua de instrução nas escolas (L1), e a Língua Portuguesa é a segunda língua, ensinada através da L1. Dessa forma, a língua de sinais tem seu reconhecimento linguístico (QUADROS, 1997, 2010).

A prática do professor sem formação para o ensino bilíngue, criticada pelos surdos, está relacionada, muitas vezes, com a falta de uma política de educação bilíngue e de práticas que considerem a modalidade da língua de sinais. Partindo do princípio de que a Libras é uma língua de modalidade espaço-visual e que o canal de recepção de um usuário dessa língua é o visual, o uso de recursos tecnológicos ou Tecnologia Assistiva poderá ser feito para aumentar os estímulos na recepção da língua de sinais e, por conseguinte, o repertório de vocabulário. Com isso em foco, temos o exemplo de algumas pesquisas, dentre elas uma realizada em uma instituição de habilitação e reabilitação de surdos, localizada no interior de São Paulo, que buscou através da tecnologia Realidade Aumentada (RA)⁶, *software* Libras RA, ensinar vocabulário para alunos. Os pesquisadores

⁶ Dentre as atividades realizadas na pesquisa, os alunos deveriam sinalizar a figura em Libras, interpretar o sinal da pa-

avaliaram o programa de ensino com RA como eficiente, pois proporcionou o aprendizado para todos os participantes, sendo a tecnologia RA hábil e válida para ampliar a dimensão do processo de ensino-aprendizagem (CARVALHO; MANZINI, 2017).

Com as dificuldades encontradas por educadores na educação de surdos, pesquisas que visem à melhoria do processo de ensino-aprendizagem de alunos surdos vêm a calhar nesse processo educacional em construção, e isso em prol da comunidade surda, como pode ser observado no trabalho citado.

O processo educacional é um território de lutas no qual se constituem – e ao mesmo tempo se negam – as múltiplas identidades surdas. A natureza das representações sobre a surdez e os surdos, que os educadores têm, certamente interferem e influenciam as representações dos surdos sobre si mesmos e sobre os outros surdos. As relações de poder são assimétricas, assim, ao serem negadas as oportunidades de convivência grupal e o conhecimento da cultura, mais difícil se torna o processo de constituição das identidades surdas, fazendo com que muitos surdos rejeitem sua identidade de surdo e neguem sua diferença (SÁ, 2002, p. 355-356).

Em seus discursos, os surdos expressam resistência (“muito importante educação bilingue para surdos” – F3; “O importante de ensinar a todos os surdos é Libras” – F5), pois, através da valorização de sua cultura e sua identidade, que é essencial para a construção de uma visão sobre a surdez (identidade), o sujeito surdo encontra motivação para resistir e lutar por reconhecimento. Assim, “O indivíduo constrói as razões do sujeito: as suas motivações para passar ao ato e as resistências que se lhe opõem” – trata-se de uma hipótese da Sociologia para Mudança Social, defendida por Pedrosa (2012, p. 9) na ASCD, que o indivíduo pode seguir em suas relações sociais. O fato de ter uma prova de vestibular que atenda às suas necessidades linguísticas (prova traduzida para Libras, presença de tradutor intérprete de Libras) faz com que os sujeitos sintam a experiência de um reconhecimento (HONNETH, 2009) enquanto sujeito de direito (reconhecimento jurídico) e o reconhecimento enquanto membro de uma sociedade (reconhecimento de estima social).

Estudar o Povo Surdo requer um aprofundamento na sua cultura e sua comunidade e, acima de tudo, considerar a heterogeneidade de suas identidades, reconhecendo suas práticas culturais surdas e desprezando o estereótipo de anormal diante do ouvinte, que, como maioria linguística, sustenta as relações de poder diante da minoria linguística, os surdos. Eis uma questão cara aos analistas críticos do discurso, que pretendem, com seus

lavra e escrevê-la, ou fazer a leitura da palavra e representar seu sinal correspondente. Havia relações entre a palavra escrita em Língua Portuguesa, a figura e o sinal da palavra em Libras. Nas atividades de construção, as que tiveram melhores resultados foram de construção de sinais em Libras, tanto mediante a figura ou à Língua Portuguesa, sendo a relação com a figura mais significativa do que a relação com a Língua Portuguesa. Os resultados com níveis mais baixos foram os de construção na relação de Língua Portuguesa com a figura ou o sinal em Libras, sendo exigido do aluno que escrevesse a palavra em Língua Portuguesa, tendo percentuais no máximo de 3% inicialmente, e não chegando a 50% no final. Com esse resultado, podemos observar a dificuldade que o aluno surdo tem frente à aprendizagem da Língua Portuguesa na modalidade escrita, podendo em parte ser atribuída à diferença na estrutura (LODI; HARRISON; CAMPOS, 2009) das duas línguas, Libras e Língua Portuguesa (CARVALHO; MANZINI, 2017).

trabalhos, denunciar práticas de opressão e se engajam nas causas das minorias.

Ao fazer uma análise crítica desses discursos, percebemos, através da expressão de emoção (afeto), a autoestima desses sujeitos ao verem a comunidade surda tendo espaço e sendo reconhecida, “Afim de contas, procurar a justiça, a igualdade e a democracia consiste em um ideal inescapável para a ciência crítica” (GONÇALVES-SEGUNDO, 2018, p. 79), para a Análise Crítica do Discurso.

6 | CONCLUSÃO

Os resultados identificados, ou seja, as reivindicações por uma educação bilíngue dos surdos em suas produções em LP, consolidam a necessidade de olharmos para os Direitos Humanos de forma intercultural, a fim de que não deneguemos os aspectos culturais que nos são diferentes e com os quais podemos estabelecer diálogos por reconhecermos a incompletude de cada uma das culturas e, assim, aprendermos novas lições diárias (SANTOS, 2010a; 2010b; 2020), lições que evoquem “uma nova política de direitos” (SANTOS, 2010a, p. 462) que inclua o reconhecimento e a redistribuição.

Posicionamentos críticos e reflexivos de pesquisadores que desenvolvem projetos de cunho acadêmico (VAN DIJK, 2008), voltados para a leitura crítica da sociedade em que estão inseridos, são respostas de engajamento bastante necessárias para que processos de inclusão aconteçam socialmente diante da distância tão abissal de direitos e privilégios que “escolhem” a quem servir, e isso ocorre de tal forma que se fazem passar como naturalizados.

A análise transdisciplinar, desenvolvida por meio dos pressupostos teóricos da Análise Crítica do Discurso e da Gramática Sistêmico-Funcional, possibilitou-nos compreender como se efetiva a realidade social dos estudantes surdos em sua complexidade por meio do discurso. Sendo assim, com a análise da materialidade linguística, especialmente por meio do subsistema de avaliatividade, entendemos como as emoções dos atores, os comportamentos humanos e as apreciações exprimem compreensões e vivências do mundo. Por fim, desrespeito, dificuldade, negação de direitos, falta de acesso, opressão, ausência de reconhecimento – problemas sociais elencados nas análises –, nada pode mitigar a luta por reconhecimento, justiça e igualdade na construção da resistência da identidade surda. Essas são atividades para as quais nossa pesquisa e nossa atividade de pesquisadores tentam contribuir minimamente.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, F. S. D. P. Atitude: afeto, julgamento e apreciação. In: VIAN JR., O.; SOUZA, A. A. de; ALMEIDA, F. S. D. P. (Orgs.). **A linguagem da avaliação em língua portuguesa**. Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 99-112.

ALVES, J. B.; PEDROSA, C. E. F. Temática do Enem 2017 e seu marco histórico: análise crítica dos discursos dos simpatizantes pela causa surda. **Revista Espaço**, n. 53, jan./jun. 2020, p. 215-235. ISSN: 2525-6203. DOI: <http://dx.doi.org/10.20395/re.v0i53.655>. Disponível em: <http://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/655/704>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BARROS, Hellenvivan de Alcântara; ALVES, Francisco Regis Vieira. As principais abordagens de ensino para o surdo: e a valorização da cultura dos surdos. **Research, Society and Development**, v. 8, n. 8, p. 01-16, 2019. DOI: <https://doi.org/10.33448/rsd-v8i8.1231>.

CARVALHO, D. de; MANZINI, E. J. Aplicação de um Programa de Ensino de Palavras em Libras Utilizando Tecnologia de Realidade Aumentada. **Rev. Bras. Ed. Esp.**, Marília, v. 23, n. 2, p. 215-232, abr./jun., 2017.

CUNHA, João Paulo Lima. “**KD O PAI DESSA CRIANÇA?!**”: Uma abordagem sociológica e comunicacional do discurso de atores sociais pais de crianças com síndrome de down. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, 2021, Inédita.

GONÇALVES-SEGUNDO, P. R. Discurso e prática social. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. de. (Orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p. 78-103.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Tradução: Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

GESSER, A. **LIBRAS?: Que língua é essa?:** crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

HALLIDAY, M. A. K. **An Introduction to Functional Grammar**. Revisão de Christian M. I. Matthiessen. 3. ed. London: Edward Arnold, 2004.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena. Narrativas e diferenças em língua brasileira de sinais. **Em Aberto**, Brasília, v. 29, n. 95, p. 95-108, jan./abr., 2016.

LODI, A. C. B.; HARRISON, K. M. P.; CAMPOS, S. R. L. de. Letramento e surdez: um olhar sobre as particularidades dentro do contexto educacional. In: LODI, A. C. B. et al. (Orgs.). **Letramento e minorias**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2009. p. 35-46.

MAGALHÃES, I.; MARTINS, A. R.; RESENDE, V. de M. **Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília: Editora UnB, 2017.

MARTIN, James R.; WHITE, Peter. **The language of evaluation: appraisal in English**. New York: Palgrave, 2005.

MELO, Iran Ferreira de. História da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. de. (Orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p. 20-35.

PARDO, M. L. Metodologia de da Investigación em Linguística: Reflexiones y propuesta. **Revista da ABRALIN**, v. 14, n. 2, p. 271-288, jul./dez. 2015.

PARDO, M. L. O método sincrônico-diacrônico para análise de textos e a teoria dos deslocamentos. In: RESENDE, V. de M.; REGIS, J. F. da S. (Orgs.). **Outras perspectivas em análise de discurso crítica**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. p. 173-197.

PEDROSA, C. E. F. Análise crítica do discurso: do linguístico ao social no gênero midiático (interface: letras e comunicação social). In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 9. **Anais...** Tomo 2: Filologia, Linguística e Ensino: CiFeFil: Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/3/04.htm>.

PEDROSA, C. E. F. **Abordagem Sociológica e Comunicacional Do Discurso (ASCD)**: uma corrente para fazer Análise Crítica do Discurso. Parte 1: Herança teórica da Sociologia (Aplicada) para a Mudança Social. Natal: UFRN, 2012. Texto fundador. Disponível em: www.ascd.com.br.

PEDROSA, C. E. F. As identidades individuais, os sujeitos e seus discursos: um estudo a partir da abordagem sociológica e comunicacional do discurso. In: VII SIGET - Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros textuais. **Anais...** Fortaleza: Ceará, setembro, 2013.

PEDROSA, C. E. F. Análise crítica do discurso e a proposta da corrente nacional: da abordagem às primeiras pesquisas. In: KALLARRARI, C.; BESSA, D.; PEREIRA, A. S. (Orgs.). **Estudos linguísticos e formação docente**. São Paulo: Pontes, 2016. p. 69-100.

PEDROSA, C. E. F. Análise Crítica do Discurso no PPGL: pesquisas e contribuições sociais. In: RAMALHO, C. B.; LIMA, G. de O. S. (Orgs.). **Estudos Linguísticos e Literários**: Edição comemorativa 10 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS. Aracaju: Criação, 2018. p. 153-178.

PEDROSA, Cleide Emília Faye; CUNHA, João Paulo Lima; BRITO, Maiane Vasconcelos de. Cidadania de resistência: os estudos críticos do discurso e a educação de surdos. SOUZA, Rita de Cácia Santos; BARBOSA, Josilene Souza Lima (Orgs.) **Surdez e Libras**. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2020. p. 31-55. 216p. ISBN: 978-65-88593-08-0. Disponível em: <http://editoracriacao.com.br/e-books/>. Acesso em: 22 out. 2020.

PERLIN, Gladis. Identidades surdas. In: SKLIAR, Carlos. **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. 8. ed. Porto Alegre: Mediação, 2016. p. 51-73.

QUADROS, R. M. de. **Educação de surdos**: aquisição da linguagem. Porto Alegre: Artmed, 1997.

QUADROS, R. M. de. O 'Bi' em bilinguismo na educação de surdos. In: FERNANDES, E. **Surdez e bilinguismo**. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010. p. 27-37.

SÁ, N. R. L. de. **Cultura, poder e educação de surdos**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Montivideu: Uruguai: Ediciones Trilce - Extensión Universitaria, Universidad de la República, 2010b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra, Portugal: Edições Almedina, S.A., 2020.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 4. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

VAN DIJK, Teun A. **Discurso e poder**. Hoffnagel, J.; Falcone, K. (Orgs.). São Paulo: Contexto, 2008.

VIAN JR., Orlando. O Sistema de Avaliatividade e a linguagem da avaliação. In: VIAN JR., Orlando; SOUZA, Anderson Alves de; ALMEIDA, Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira (Orgs.). **A linguagem da avaliação em língua portuguesa**. Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 19-29.

VIEIRA, J. A.; MACEDO, D. S. Conceitos-chave em análise de discurso crítica. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. de. (Orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p. 48-77.

WODAK, R. Do que trata a ACD: um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. Esp., p. 223-243, 2004.

A SENTENÇA SOCIAL E OS IMPACTOS DA VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO INTERIOR DAS COMUNIDADES INDÍGENAS: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL A PARTIR DO POVO GUARANI-KAIOWÁ, VIABILIZANDO AS MULHERES INDÍGENAS

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 04/07/2021

Ana Carolina de Oliveira Campos

Acadêmica do quinto semestre do curso de Direito ministrado na Universidade Católica Dom Bosco – UCDB Campo Grande – MS
<https://orcid.org/0000-0003-2002-7625>

José Manfro

Graduado em Filosofia. Mestre em Educação pela UFMS. Doutor em Educação pela UNESP Campus de Marília/SP. Professor pesquisador e orientador nos programas de pós-graduação stricto sensu e lato sensu da Universidade Católica Dom Bosco; Pesquisador e orientador no PIBIC/UCDB/CNPQ Campo Grande – MS
<https://orcid.org/0000-0001-6665-0856>

RESUMO: O Estado de Mato Grosso do Sul abriga grande parte dos indígenas do Centro-Oeste brasileiro, e dentre eles a população dos índios Guarani-Kaiowá. O termo ‘Guarani’ designa uma etnia de índios que possuem a mesma origem, mas hábitos e costumes diferentes entre si. Durante a colonização do Brasil, a cultura indígena foi menosprezada em prol da “civilização” e evolução da sociedade, o que justificou a perseguição e a escravização dos índios. Com o advento do século XX, o governo brasileiro criou organizações que deveriam proteger a população indígena, porém, na realidade tais órgãos trabalharam para confinar os índios nos

locais em que o Governo considerava ideias (as oito reservas indígenas criadas pelo Serviço de Proteção ao Índio). Entretanto, a Constituição Federal de 1988 constituiu um importante rompimento com muitos dos ideais trazidos pelo colonialismo, concedendo aos indígenas direitos como dignidade humana, respeito a cultura e ao território; a territorialidade envolve uma das principais problemáticas enfrentadas por essa população, visto que sua identidade étnica está ligada diretamente ao seu território tradicional. O presente artigo tem por finalidade analisar a origem dos conflitos em que estão imersos os índios Guarani-Kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul, com especial atenção ao novo papel desempenhado pela mulher indígena dentro dessas comunidades; além de avaliar a influência desempenhada pela colonização do Brasil dentro das aldeias indígenas, levando em consideração a Constituição de 1988 em que se encontra pautado o Princípio da Dignidade Humana. Essa pesquisa ocorreu por meio da metodologia bibliográfica, baseando-se principalmente em leituras e análises de artigos, teses e textos a respeito do tema e dos assuntos referentes a este. Constatou-se que a estruturação política, social e cultural das comunidades indígenas foi fortemente modificada por meio das imposições estatais e sociais que tentaram moldar as civilizações indígenas à imagem dos colonizadores.

PALAVRAS-CHAVE: Guarani-Kaiowá. Colonização. Dignidade Humana. Comunidades Indígenas. Violência Simbólica.

THE SOCIAL SENTENCE AND THE IMPACTS OF SYMBOLIC VIOLENCE WITHIN INDIGENOUS COMMUNITIES: A SOCIO-CULTURAL ANALYSIS FROM THE GUARANI-KAIOWÁ PEOPLE, MAKING INDIGENOUS WOMEN FEASIBLE

ABSTRACT: The State of Mato Grosso do Sul is home to a large part of the indigenous peoples of the Brazilian Midwest, and among them the population of the Guarani-Kaiowá Indians. The term ‘Guarani’ designates an ethnic group of Indians who have the same origin, but different habits and customs. During the colonization of Brazil, indigenous culture was despised in favor of “civilization” and the evolution of society, which justified the persecution and enslavement of the Indians. With the advent of the 20th century, the Brazilian government created organizations that were supposed to protect the indigenous population, but in reality such bodies worked to confine the Indians in places where the Government considered ideas (the eight indigenous reserves created by the Indian Protection Service). However, the Federal Constitution of 1988 constituted an important break with many of the ideals brought by colonialism, granting indigenous rights such as human dignity, respect for culture and territory; territoriality involves one of the main problems faced by this population, as their ethnic identity is directly linked to their traditional territory. This article aims to analyze the origin of the conflicts in which the Guarani-Kaiowá Indians are immersed in the state of Mato Grosso do Sul, with special attention to the new role played by indigenous women within these communities; in addition to evaluating the influence played by the colonization of Brazil within indigenous villages, taking into account the 1988 Constitution, which is based on the Principle of Human Dignity. This research took place through bibliographical methodology, based mainly on readings and analysis of articles, theses and texts about the theme and the subjects related to it. It was found that the political, social and cultural structure of indigenous communities was strongly modified through state and social impositions that tried to mold indigenous civilizations in the image of the colonizers.

KEYWORDS: Guarani-Kaiowá. Colonization. Human dignity. Indigenous Communities. Symbolic Violence.

1 | INTRODUÇÃO

A palavra ‘índio’ foi originalmente utilizada para caracterizar toda a população nativa que habitava o território brasileiro durante a colonização portuguesa. Conforme relata Juliana Machado (2017), os colonizadores assumiram que a população indígena integrava um único povo e que eles não possuíam cultura e nem organização política.

Os Guarani-Kaiowá são considerados os primeiros indivíduos que habitaram a região do Mato grosso do Sul, de acordo com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2008). O termo ‘Guarani’ designa uma etnia de índios que possuem a mesma origem, mas hábitos e costumes diferentes entre si. Os Kaiowá representam uma das subdivisões desse grupo, e são comumente conhecidos como Guarani-Kaiowá.

Visando atingir todos os objetivos do presente artigo, partiremos do estudo a respeito da evolução histórica e cultural dos índios Guarani-Kaiowá - o que possibilitará a compreensão das reivindicações dessa população até o atual momento. Em seguida

serão abordados os direitos dos indígenas no que se refere a preservação de sua cultura e do direito à dignidade humana. Por fim, será explanado a atual situação da mulher indígena Guarani-Kaiowá no desenvolvimento de seu novo papel social em meio as aldeias.

21 BREVE SÍNTESE DA EVOLUÇÃO HISTÓRICA DOS ÍNDIOS GUARANI-KAIOWÁ E IMPACTOS DO COLONIALISMO NA CULTURA INDÍGENA

Os índios Guarani originalmente ocupavam a região da América meridional antes da chegada dos portugueses e espanhóis no século XVI. Nesse primeiro momento, a população indígena era composta por vários subgrupos que compartilhavam a mesma origem e possuíam idiomas e hábitos semelhantes (MACHADO, I., 2017).

Os Guarani sempre vislumbraram seu território como uma forma de extensão da cultura e modo de ser de seus indivíduos. De sua territorialidade surge a palavra “tekoha” que tem origem guarani e designa não apenas o espaço e delimitações físicas que os Kaiowá ocupam, mas também todas as relações que ocorrem em sociedade dentro dessas regiões. Dentro do “tekoha” ocorre a preservação de seus costumes e crenças antigas, e é onde se desenvolvem as diversas relações econômicas e políticas da sociedade indígena, conforme afirma a Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2008).

Conforme designa Mondardo (2013), para os Guarani “tekoha” significa também a terra de seus antepassados, o lugar em que eles podem se conectar verdadeiramente com os espíritos da natureza e com seus deuses criadores. Diante de tais afirmações, é perceptível que a terra significa muito mais para os Guarani-Kaiowá do que apenas a região delimitada em que desempenham relações em sociedade: significa um modo de vida, uma maneira de manter plena a sua cultura e tradições (agricultura, festas comemorativas, caça, entre outros).

Entretanto, com a chegada dos colonizadores às regiões em que viviam os índios Guarani, teve início uma nova corrida pela distribuição das terras visando o benefício exclusivo das mesmas em favor dos portugueses e espanhóis. Como afirma Jorge Eremites Oliveira (2006) estes se utilizaram dos meios que consideraram necessários (perseguições, extermínios em massa e escravizações) para conquistar e tomar as terras que antes eram ocupadas pelas comunidades indígenas.

Stefanes Pacheco na obra *“Não são indígenas, são paraguaios”: territórios e identidades na fronteira* (2015), designa que tais atitudes de tomada indevida e forçada dos territórios indígenas no século XIX foram motivadas pela crença de que aquela terra não pertencia a ninguém – era uma “terra nullius”, uma vez que os índios não eram vistos pelos colonizadores como seres dotados de cultura ou alma – e, de que havia a necessidade de expandir o controle e domínio ao máximo possível de territórios disponíveis.

Após um primeiro contato da população nativa do Brasil com os europeus, os índios foram inicialmente classificados como sendo “gentios” (pois não cultuavam a Deus) e

até mesmo “dóceis” (CUNHA, 1990). Entretanto, as imensas diferenças entre a cultura e os costumes dos dois povos fez com que muitas práticas comuns aos índios (como a antropofagia) fossem vistas pelos portugueses como “bárbaras”. Essa perspectiva da cultura indígena fez com que esse povo fosse considerado selvagem e inferior, o que por sua vez justificava a escravização ou a morte destes (salvo se fossem catequizados e convertidos ao cristianismo).

Até o início do século XVIII, a imagem do indígena para o mundo era a de que ele necessitava de auxílio para que pudesse ser inserido em meio a sociedade desenvolvida, e para que se tornasse um ser humano salvo do pecado. A imagem ideal do índio era a de “domesticação”, e aqueles que não aceitavam a “ajuda” dos colonizadores eram tidos como bárbaros e poderiam ser perseguidos, mortos ou escravizados – a depender exclusivamente do interesse dos colonos (FREIRE; OLIVEIRA, 2006).

Em meados do século XVIII, o Brasil começou seu processo de transição de colônia portuguesa para um país independente. Durante esse processo de transição o tratamento aos indígenas permaneceu o mesmo: para aqueles que se submetiam ao cristianismo e ao modo de vida dos colonizadores portugueses era concedido perdão a seus pecados, enquanto àqueles índios que se recusavam a “ser civilizados”, era imposta a perseguição.

Em 1757 foi implantado no Brasil um “Diretório” estipulado por um decreto da coroa portuguesa, que visava regular a liberdade dos indígenas brasileiros, e estipular como as aldeias deveriam ser organizadas e geridas pelos “diretores” (um cargo conferido ao organizador, administrador e coordenador das aldeias, pois acreditava-se que os índios não seriam capazes de governar as aldeias devido a sua ignorância). De acordo com Almeida (1997), o objetivo desse Diretório era manter e difundir a fé cristã aos índios; introduzir a língua portuguesa e fazer com que toda a comunicação dentro da aldeia ocorresse por meio dela; aumentar a produção agrícola realizada pelos indígenas, com o objetivo de comercializar os frutos dessa produção; e, que todas essas medidas visassem o crescimento, estabelecimento e fortalecimento do Estado.

Esse Diretório teve seu fim em 1781 devido à resistência dos índios em acolher as condições impostas e o retorno da maioria deles para suas antigas aldeias, além das doenças como sarampo, varíola, dentre outras, que acometeram as aldeias e dizimaram grande parte da população indígena (ALMEIDA, 1997). Porém, mesmo após seu fim, os “diretores” dessas aldeias, juntamente com o Estado, continuaram no papel de cuidadores dessas áreas já que os índios não teriam a capacidade de gerir e assegurar seus próprios direitos (de acordo com os colonizadores).

No século XIX teve início a discussão científica a respeito da raça e evolução dos indígenas, e foi também o primeiro período em que foram criadas políticas específicas para os índios (embora muitas delas fossem mais benéficas para os colonizadores e trouxessem grandes prejuízos para a população indígena). Devido a garantia de direitos dos índios depender unicamente do Estado, muitos deles perderam suas terras de direito

para os colonos. A ocupação das terras demarcadas pelo poder público para utilização dos indígenas “civilizados” facilitou o esquecimento dos ritos e danças, e os salários oferecidos a eles era extremamente desigual a proporção de trabalho que tinham de realizar.

Com a entrada do século XX, a discussão a respeito da capacidade de evolução ou não dos povos indígenas para um estado de “civilização” obteve grande destaque. Em 1910 foi criado o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), por meio do decreto nº 8.072, que tinha por objetivo conceder assistência a todos os índios em território nacional (antes da criação desse órgão governamental, quem concedia essa assistência eram as igrejas e ONGs).

Para o Estado, a condição de índio seria apenas temporária, e, com o passar do tempo todos os indígenas estariam em condições de “civilidade” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988). Como forma de acelerar esse processo de “nacionalização”, todas as políticas realizadas pelo SPILTN estavam voltadas para o controle e disciplina do índio, dentro e fora das aldeias.

Em 1918, o SPILTN passa a ser apenas Serviço de Proteção aos Índios (SPI), e, embora tenha sido criado para assegurar direitos à população indígena, esse órgão atuou movendo um grande número de nativos de suas terras originais para regiões criadas pelo Governo (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988). Muitas das áreas determinadas pelo SPI para a ocupação indígena não eram aptas ao estilo de vida dessa população, nem possuíam as mínimas condições de sanitarismo. Isso contribuiu para a alteração direta no modo de vida e na obtenção de alimentos pelos índios, que muitas vezes acabavam dizimados pela fome ou pelas doenças adquiridas após o contato com o homem branco, como afirma Moreira Neto (1959).

Outra atribuição do SPI era estabelecer a pacificação dos indígenas em áreas que já estavam colonizadas, sendo que durante sua vigência, o SPI criou e demarcou cerca de oito colônias para habitação dos índios. Porém, as altas taxas de mortalidade somadas à deficiência desse órgão em melhorar ou fornecer mínimas condições sanitárias de sobrevivência dentro das aldeias, e as acusações de corrupção (que levaram a uma Comissão Parlamentar de Inquérito que demitiu ou suspendeu mais de uma centena de servidores) fizeram com que este órgão perdesse o sentido de existência, e deixasse de vigorar.

Destaca-se que no estado de Mato Grosso do Sul - um dos que mais possui comunidades indígenas da América Latina - a expropriação das terras indígenas em face de fazendeiros e latifundiários seguiu os mesmos moldes estipulados pelo SPI. De acordo com Stefanos Pacheco (2015) tal processo ignorou o disposto na Constituição de 1891 – de que apenas terras que não estivessem em ocupação poderiam ser alienadas – e contribuiu para a idealização de que apenas as reservas criadas pelo Governo seriam ambientes naturais e ideais para os índios.

Os índios Kaiowá foram um dos grupos indígenas obrigados a se retirar de suas

terras e a observar o desmatamento e destruição de seu “tekoha” por produtores do agronegócio (legalmente amparados pela Lei), enquanto eram confinados em um outro espaço físico menor, superlotado e com recursos mais escassos (MACHADO, I., 2017).

Em 1939 foi criado o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), por meio do Decreto-lei nº 1.794, que tinha o objetivo inicial de controlar todas as atividades que tivessem relação com os índios brasileiros. As principais atividades realizadas pelo CNPI foram a difusão da cultura indígena através de publicações oficiais e de palestras, e a comemoração de datas comemorativas - como o Dia do Índio - além da realização de cerimônias cívicas. O CNPI foi extinto em 1967, e, juntamente com o antigo SPI (Sistema de Proteção aos Índios) auxiliou na elaboração das diretrizes para o que viria a ser a atual Fundação Nacional do Índio.

A Fundação Nacional do Índio (FUNAI), criada em 1967 pela Lei nº 5.371, tinha como função proteger e tutelar os direitos dos indígenas perante o órgão estatal, bem como promover a aculturação espontânea dessa população e estabelecer uma educação de base qualitativa para que o índio pudesse se integrar melhor a sociedade (MAGALHÃES, 2003). Na prática, os princípios da FUNAI são extremamente semelhantes aos do SPI, mas tomam por foco principal o patrimônio indígena, que seria manipulado com a finalidade de financiar projetos, iniciativas do Governo ou o que julgasse ser necessário para manutenção dessa população.

Os Kaiowá atualmente compõem a maior subdivisão da população Guarani, sendo comumente chamados de Guarani-Kaiowá e identificados como os primeiros habitantes das regiões de Mato Grosso do Sul e ao norte do Paraguai (LIBRANDI-ROCHA, 2014). Conforme a Fundação Nacional do Índio (2008), atualmente esses indivíduos ocupam apenas pequenas ilhas isoladas em comparação com seu território histórico e tradicional.

3 | O PRINCÍPIO DA DIGNIDADE HUMANA FRENTE À POPULAÇÃO INDÍGENA BRASILEIRA

A dignidade da pessoa humana formula um dos pilares fundamentais da sociedade brasileira, e se encontra disposta no artigo 1º, inciso III da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988). Primordialmente é importante ressaltar que esse princípio é inerente a todos os seres humanos, independentemente de cor, raça, credo ou opção sexual, pois se refere diretamente à pessoa. O Princípio da Dignidade Humana é instituído com o intuito do não sacrifício dos direitos individuais em prol de quaisquer que sejam os interesses coletivos. Conforme enfatiza o professor Rizzatto Nunes (2018), todo ser humano tem dignidade apenas pelo simples fato de ser considerado pessoa.

Como ressalta Ricardo Cunha Chimenti:

A dignidade da pessoa humana é uma referência constitucional unificadora dos direitos fundamentais inerentes à espécie humana, ou seja, daqueles direitos que visam garantir o conforto existencial das pessoas, protegendo-as

Nessa lógica, Odoné Serrano Júnior (2000) verifica que atualmente a pessoa humana é considerada o mais valioso de todos os valores, pois é nela que se baseiam todos os demais direitos e valores relativos ao ser humano.

Contudo, o que tem sido observado hodiernamente é que tal Princípio, embora deva de acordo com as normas jurídicas estabelecidas ser estendido a todos os cidadãos brasileiros, tem sido deixado levemente de lado pelo poder estatal no que se refere a população indígena brasileira. Tal fato contribui para a efetivação do chamado “Estado de Exceção” vivido pelos índios e descrito por Marcos Mondardo (2013).

Uma das principais problemáticas envolvendo os indígenas do Estado de Mato Grosso do Sul tem sido a disputa por territórios entre nativos e fazendeiros. O conflito teve início juntamente com o processo de colonização do país, sendo agravado com a atuação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), quando este promoveu a retirada forçada dos indígenas de suas terras. Essa política adotada pelo Estado brasileiro explicita o poder e a influência que os proprietários detinham sobre os indígenas (MIGNOLO, 2003).

Os reflexos negativos dessa “guerra” por território no tocante a população indígena foi completamente ignorada pelo poder público. Esse conflito só passou a ser noticiado para a população brasileira a partir de 1970, quando os Guarani-Kaiowá iniciaram um movimento de luta pela retomada de seus territórios (MURA, 2010). Esse processo ganhou mais força e visibilidade por volta de década de 80, com a realização de reuniões e assembleias entre os indígenas para a tomada de decisões estratégicas e coletivas em prol da reocupação de suas terras tradicionais, além do surgimento de representativas lideranças indígenas (STEFANES PACHECO, 2015).

Entretanto, antes dessas manifestações por parte dos indígenas, legislações que estipulavam a proteção de suas terras – tais como o Estatuto do Índio, promulgado em 1973; as Constituições de 1934 a 1967 – já existiam no ordenamento jurídico, apenas não eram respeitadas pelo Estado, que sempre demonstrou resistência em devolver e regulamentar as terras de direito aos índios. Agamben (2004) determina que essa política de omissão do Estado é uma das características do “Estado de exceção” adotado pelo Governo.

Como consequência dessa política de “exceção” tem ocorrido a desestruturação social e cultural dos indígenas de Mato Grosso do Sul, o que propicia o surgimento de problemas graves dentro dessas populações – alcoolismo, suicídios, reorganização familiar, dentre outros (AMADO et al, 2019).

No século XX as iniciativas de proteção aos indígenas ganharam força, e as políticas que já existiam a respeito desse tema começaram a ser cobradas do Estado. Os principais líderes indígenas começaram a receber apoio do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), o que gerou mais visibilidade à causa e para as reivindicações públicas realizadas pelos índios.

Os discursos adotados por esses líderes indígenas estavam voltados para a melhoria na condição de vida das aldeias, e, aos poucos, os indígenas começaram a ter espaço internacional e adquirir força política para a criação dos primeiros partidos nacionais. Com o apoio do CIMI, os indígenas criaram campanhas de apoio e de denúncias sobre a violação de seus direitos fundamentais dentro das reservas criadas unilateralmente pelo Governo. Até serem apoiadas pelo CIMI, as manifestações indígenas contra o Estado eram direta e fortemente impedidas pela FUNAI (MATOS, 1997).

A realização de assembleias apoiadas pelo CIMI impulsionou a liderança indígena a continuar sua busca pelos direitos de dignidade social, e proporcionou a descoberta e o contato com novos povos e culturas indígenas que existiam no Brasil. Em 1980 houve a criação da União das Nações Indígenas, a primeira organização nacional criada pelos índios – e que em 1981 passou a adotar a sigla UNI (CEDI, 1991).

Quando foi instaurada, em 1987, a Constituinte para a criação da nova Constituição do Brasil, os índios se fizeram presentes em todas as audiências públicas sempre denunciando as péssimas condições a que foram submetidos e requerendo a proteção de seus direitos fundamentais pelo Estado (CEDI, 1991). A liderança indígena defendeu com todas as forças seus direitos de dignidade perante o Congresso Nacional.

Finalmente, em 1988, após muitos debates, discussões e protestos por parte dos índios, foi realizada a votação do capítulo “Dos Índios”, que viria a compor parte imprescindível da nova Constituição da República Federativa do Brasil, em proteção e reconhecimento aos direitos da comunidade indígena. Foi partindo desse momento que o país oficialmente deixou de tentar “civilizar” os índios e adotou o princípio do respeito e proteção a essa cultura (STEFANES PACHECO, 2015).

Em defesa da preservação do meio ambiente natural de suas terras, os indígenas se fizeram presentes na Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92), realizada no Rio de Janeiro em 1992. Após essa participação, os pedidos dessa população começaram a ser realmente ouvidos pelo Estado brasileiro – embora a efetivação das políticas em benefício dos índios ainda caminhasse a passos lentos.

A partir da promulgação da Constituição de 1988, a UNI (União das Nações Indígenas) perdeu muito da representatividade coletiva que possuía devido ao surgimento de inúmeras novas organizações individuais de apoio aos povos indígenas - que acabaram por confundir as reivindicações de direitos indígenas com a preservação do meio ambiente.

4 | A ATUAÇÃO DA MULHER INDÍGENA GUARANI-KAIOWÁ

Para os índios Guarani-Kaiowá, a vida em sociedade está completamente envolta nas relações familiares e parentais entre os indivíduos, conforme afirma o Conselho Indigenista Missionário (CIMI, 2011). O processo de confinamento dos índios Kaiowá

em aldeias criadas pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) ocasionou uma mudança significativa em sua estruturação social como população.

A superlotação das aldeias para as quais foram movidos e a escassez de alimentos nessas regiões tornou necessário a muitos dos homens Guarani saírem das reservas em busca de trabalhos nas cidades (FUNAI, 2008). Tal ação fez com que as mulheres indígenas assumissem posições de maior relevância em relação a manutenção e continuidade da vida familiar.

Com essa nova estruturação, as mulheres começaram a desempenhar o importante papel de transmitir os conhecimentos (herdados de gerações) e tradições da cultura indígena às crianças e jovens da aldeia. Isso possibilitou que especialmente as indígenas com mais idade e experiências, começassem a ocupar posições de maior relevância dentro do núcleo familiar e social.

Sonia Grubits (2014) ressalta que as mulheres indígenas tem exercido participações cada vez maiores dentro e fora das comunidades em busca de melhorias das condições de vida, e na luta pelos direitos de seu povo. Elas têm reivindicado direitos de melhores condições de saúde dentro das aldeias; a criação e manutenção de políticas que sejam eficazes em relação a educação dentro das comunidades; capacitações dos professores para a língua indígena (o que facilitaria o aprendizado dos alunos nas escolas); e a conquista de maiores espaços para índios em universidades.

As contribuições das indígenas abrangem também a área financeira, posto que muitas delas tem optado por trabalhar fora como maneira de auxiliar na renda familiar - como ocorre com as mulheres da etnia Kadiwéu, que produzem cerâmicas e artesanatos para venda nas cidades (FUNAI, 2008).

Embora contribuam grandemente para o crescimento da comunidade, as mulheres indígenas encontram obstáculos como a discriminação (tanto dentro quanto fora das aldeias), e a sujeição a incontáveis formas de violência e marginalização (BOBBIO, 2004). A desvalorização da mulher indígena em relação ao homem ainda é gritante dentro das aldeias, embora elas exerçam um papel de extrema importância para a comunidade como um todo.

Buscando um tratamento igualitário para com os homens da aldeia, e expressando a ideia de que suas reivindicações deveriam ser compreendidas juntamente com as de seu povo, as mulheres indígenas realizaram em 2012, no Mato Grosso do Sul, a II Kunã Aty Guasu – Grande Assembleia de Mulheres Indígenas (FBES, 2013). A importância das terras tradicionais à cultura indígena, a identidade Guarani e a criação de políticas que dependem exclusivamente do poder público foram temas debatido durante a realização desse evento.

A realização de Assembleias como a de 2012 e as crescentes manifestações dos índios Guarani-Kaiowá pela retomada de suas terras e o cumprimento de seus direitos fundamentais, contribuíram para que a Fundação Nacional do Índio e os órgãos

governamentais passassem a observar tais questões com mais atenção e zelo (FUNAI, 2008).

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se que os problemas enfrentados pela comunidade Guarani-Kaiowá têm relação direta com o sistema colonial imposto pelos portugueses e espanhóis durante a ocupação do Brasil (MACHADO, J., 2017). Nesse processo de colonização é possível observar que os povos nativos das regiões brasileiras foram brutalmente afetados (cultural e socialmente) por esse sistema.

Embora os colonizadores portugueses não tenham percebido, os índios do século XVI possuíam estruturas sociais bem definidas e uma cultura que era transmitida de maneira oral com os conhecimentos adquiridos pelas gerações. Os nativos praticavam uma farta agricultura e celebravam a colheita por meio de festas e comemorações tribais próprias.

Menosprezando a cultura dos indígenas em prol de torna-los “civilizados” e seres humanos melhores, foi colocada em prática uma política de perseguição e escravização daqueles que não queriam fazer parte desse “progresso” forçado (ALMEIDA, 1997). Até o fim do século XIX, os indígenas foram obrigados a se submeter a esse processo que tentava torna-los menos ‘índios’ e mais como seres ‘aculturados’ ao estilo de vida português.

Com a chegada do século XX, o Estado brasileiro começou a criar organizações com o objetivo de proteger a população indígena. Porém, evidencia-se que tais órgãos – a exemplo do Serviço de Proteção ao Índio – na realidade trabalharam para confinar os índios nos locais em que o Governo considerava ideais (as oito reservas indígenas criadas pelo SPI), além de a maioria dessas organizações negarem as mínimas condições de dignidade às populações indígenas.

É importante ressaltar que durante a permanência do SPI, os índios Guarani dependiam da intervenção de Ongs e outros segmentos da sociedade para requererem a defesa de seus direitos. Porém, com o fim desse Sistema, os próprios indígenas, com o apoio do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), passaram a defender seus direitos perante o Estado (FREIRE, 2005).

No que diz respeito a disputa pela titularidade de terras tradicionais entre indígenas e fazendeiros, esse conflito tem se mostrado um dos mais emblemáticos da atualidade brasileira. Conforme afirma Márcia Elaine Amaral (2017) na tese *“Demarcação de Terras Indígenas em Mato Grosso do Sul: uma análise a partir da Carta Constitucional de 1988”*, no ano de 2017, apenas 46% dos processos de demarcação de terras foram regularizados em conformidade ao que está estipulado na Constituição de 1988. Para a autora, muito dessa demora se deve ao processo judicial necessário para a comprovação e regularização dessas terras.

Conforme aduz Jorge Eremites (2006), o processo de reintegração das terras

indígenas ocorre por meio da realização de laudos comprobatórios elaborados por peritos arqueológicos designados pelo poder público. Esses peritos se tornam os responsáveis por determinar se um território foi ou não ocupado anteriormente por povos indígenas. O problema principal, de acordo com Eremites, se encontra na dificuldade que os arqueólogos tem em encontrar provas materiais de ocupação indígena quando muitas destas foram previamente apagadas e substituídas por plantações.

Deve ser enfatizado que enquanto não são demarcadas as terras indígenas, as reservas ficam desprotegidas e essa população é colocada à mercê da fome, sede, e de qualquer outra espécie de violência que venha da parte de qualquer agente externo a aldeia. É um verdadeiro estado permanente de insegurança e insatisfação por parte dos índios, o que configura estado de 'exceção' proposto por Marcos Mondardo (2012).

Outra dificuldade desse tema é que na cultura Kaiowá não é comum a visitação dos túmulos de falecidos, uma vez que há a crença de que o túmulo é um lugar de descanso e não deve ser remexido ou lembrado, em respeito à alma da pessoa que morreu. Esse costume torna muito comum que os locais de sepultamento sejam esquecidos pela população - o que dificulta ainda mais o trabalho arqueológico de comprovação e aumenta a demora do processo (OLIVEIRA, 2016). A demora do Estado na regulamentação das terras indígenas tradicionais afeta negativamente tanto os índios (no tocante a sua estruturação social) quanto os produtores rurais (quanto a incerteza de posse das terras).

Para os povos indígenas, a identidade e o território tradicional estão íntima e diretamente ligados (STEFANES PACHECO, 2015). Essa é uma das razões que motiva os Guarani em sua luta diária pela retomada de suas terras e da lembrança de seus "tekoha", de seu estilo de vida natural - muito embora o 'tekoha' como forma de território não exista mais. O que persiste é a busca por ter de volta os elementos afetivos que a terra nativa traz para suas lembranças (MONDARDO, 2013). Negar a eles esse direito a territorialidade vai contra os princípios básicos de dignidade humana.

É importante salientar que a problemática que envolve indígenas e fazendeiros na disputa por territórios não será resolvida apenas com a demarcação das terras. Além de o Estado realizar essas regulamentações, é necessário o cumprimento das políticas estatais específicas dispostas na atual Constituição do Brasil, em apoio e proteção aos índios – como a realização de cursos profissionalizantes para essa população e outras ações que objetivem melhorar a qualidade vida desses indivíduos (AMARAL, 2017). O cumprimento dessas políticas de proteção e melhoria permitiria a essa população a dignidade e a igualdade social que eles tanto buscam.

A Constituição de 88 constituiu um importante rompimento com muitos dos ideais trazidos pelo colonialismo. Esse documento estabeleceu a laicidade e pluralidade étnica do Brasil (STEFANES PACHECO, 2015). Um marco de destaque anterior a essa Constituição foi a elaboração, em 1973, do Estatuto do Índio, instituído pela Lei nº 6.001, e que passou a reger a população indígena no tocante as leis brasileiras – embora tal Estatuto só passasse

a vigorar com o apoio da Constituição de 1988 e do fim do Regime Militar.

O não cumprimento do estabelecido na Constituição de 1988 em sua parte específica destinada aos índios – artigos 231 e 232 – fere diretamente os direitos fundamentais dos Guarani-Kaiowá, e reforça a ideia da política de exceção (Brasil, 1988). Para que estes Artigos pudessem fazer parte do documento constitucional, ocorreu um longo e exaustivo processo de luta por parte dos indígenas (eles participaram das votações desse capítulo e chegaram até mesmo a montar acampamentos em frente ao Congresso Nacional).

Apesar de existirem grandes volumes de legislações de proteção ao indígena no ordenamento brasileiro, o que se observa corriqueiramente é o desrespeito e a omissão do Estado em executar efetivamente tais propostas. Quando o Estado deixa de se pronunciar em defesa dos direitos que dignificam a população indígena, ele se torna conivente com todas as ações desumanas geradas por sua omissão.

A mesma premissa pode ser aplicada em relação as determinações ligadas ao ensino e alfabetização dos índios brasileiros: as leis que determinam a criação de escolas específicas para estes povos são inobservadas pelo poder público. Por sua vez, essa omissão estatal cria na sociedade indígena um nível altíssimo de evasão escolar (para as crianças que tentam frequentar escolas comuns) e um alto índice de desistência escolar gerado pela incompreensão da sociedade dos hábitos e costumes dos índios - principalmente em relação aos homens (MONTEIRO, 2020)

Ao mesmo tempo em que presenciaram o desmatamento e a transformação de seus territórios nativos, os índios Guarani-Kaiowá também constituíram uma força de trabalho barata para os fazendeiros e agricultores, conforme dados da Fundação Nacional do Índio (2008). O confinamento nas reservas superpovoadas tornou necessário - à sobrevivência das famílias - que o homem Kaiowá deixasse as aldeias para trabalhar fora. Isso contribuiu, segundo Sonia Grubits (2014) para que a mulher Guarani ganhasse mais espaço e representatividade social dentro das aldeias. Essas mudanças de ordem social não ocorreram de maneira natural, mas são reflexos da política implantada pela SPI em 1910.

Esse “Estado de Exceção” que se tornou permanente em nossa sociedade atual, abrange não apenas os Guarani-Kaiowá, mas as populações indígenas brasileiras quase em sua totalidade. A caracterização dessa “exceção” compreende não apenas a suspensão como também a negação de alguns direitos civis fundamentais assegurados pela Constituição Federal, como o direito ao território tradicional, a saúde, a educação e a segurança (MONDARDO, 2013).

Voltando a atenção para as conquistas da população indígena, foi apenas em 2007 que o governo do Brasil reconheceu a existência de povos e comunidades tradicionais que deveriam ser protegidos e respeitados pelo ordenamento jurídico, por meio do Decreto nº 6040/07. Desse momento em diante, o Governo não mais conseguiu ignorar os direitos indígenas – apesar de a negligência ainda se fazer presente. Destaca-se também o poder

de influência política que vem sendo adquirido pelos índios (embora a representação nesse meio ainda seja extremamente escassa). Os povos indígenas – aqui inclusos os Guarani-Kaiowá – buscam não apenas a devolução de suas terras, mas a defesa de seu estilo de vida como indivíduos que também compõe a população brasileira.

Dessa maneira, chegamos à conclusão de que ao Estado brasileiro se impõe o desafio de reverter esse quadro de injustiças em que foram colocados os índios. A reversão desse quadro envolve a criação de políticas específicas de proteção aos direitos de dignidade humana desse povo – que envolve desde a demarcação de suas terras tradicionais até o tratamento igualitário e respeitoso entre a cultura indígena e a ocidental.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Rita Heloísa de. **O diretório dos índios: um projeto de “civilização” no Brasil do séc. XVIII**. Brasília: Ed. UnB, 1997.

AMADO, Angelica Maria Mejia; BOURLEGAT, Cleonice Alexandre Le; URQUIZA, Antônio Hilário Aguilera. **Empoderamento da mulher Kaiowá e Guarani na luta pelo reconhecimento dos direitos indígenas e identidade étnico-cultural**. POLIS Revista Latinoamericana. Ecologia Política Latinoamericana, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polis/18043>. Acesso em: 10 jul. 2020.

AMARAL, Márcia Elaine de Rezende. **Demarcação de Terras Indígenas em Mato Grosso do Sul: uma análise a partir da Carta Constitucional de 1988**. 2017. Tese de Mestrado Profissional (Administração Pública em Rede Nacional) – Fundação Universidade Federal da Grande Dourados. Disponível em: http://www.profiap.org.br/profiap/tcfs-dissertacoes-1/ufgd/2017/07_ufgd_2017_demarcacao-de-terras-indigenas-em-matro-grosso-do-sul-uma-analise-a-partir-da-carta-constitucional-de-1988_marcia-amaral.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

BOBBIO, Norberto. (2004). **A era dos direitos**. Antropologia e História dos Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul. Rio de Janeiro, Brasil: Elsevier Editora Ltda. Aguilera Urquiza, A.H. (2016). Campo Grande, Brasil: UFMS.

BRASIL. **Constituição**. República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

CEDI: Centro Ecumênico de Documentação e Informação. **Povos indígenas no Brasil: 1987-1990**. São Paulo: CEDI, 1991.

CHIMENTI, Ricardo Cunha; SANTOS, Marisa Ferreira dos; ROSA, Márcio Fernando Elias; CAPEZ, Fernando. **Curso de Direito Constitucional**. 5. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2008.

CIMI – Conselho Indigenista Missionário. **A violência contra os povos indígenas no Brasil: 1994-1995**. Brasília: CIMI, 2011. Disponível em: https://cimi.org.br/pub/relatorio/Relatorio-violencia-contra-povos-indigenas_2011-Cimi.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **“Imagens de índios do Brasil: o século XVI”**. Estudos Avançados. v. 4. n. 10. São Paulo Sep./Dec. 1990. ISSN 1806-9592 versão online. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300005. Acesso em: 24 ago. 2020.

EDILSON PEREIRA, Nobre Júnior. **O Direito Brasileiro e o Princípio da Dignidade Humana**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/47505/45250>. Acesso em: 25 jul. 2020.

FBES – Fórum Brasileiro de Economia Solidária. **Documento Final da aty guasu kuña (assembleia geral das mulheres guarani e kaiowá)**. 2013. Disponível em: <https://fbes.org.br/2013/04/09/documento-final-da-aty-guasu-kuna-assembleia-geral-das-mulheres-guarani-e-kaiowa/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **Sagas sertanistas: práticas e representações do campo indigenista no século XX**. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/MN, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

_____; OLIVEIRA, João Pacheco de. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Coleção Educação Para Todos. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

FUNAI - Fundação Nacional do Índio. **História e cultura Guarani**. Fundação Nacional do Índio – FUNAI, 2008. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/1947-historia-e-cultura-guarani>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GRUBITS, Sonia. **Mulheres indígenas brasileiras: educação e políticas públicas**. Psicologia e Sociedade. v. 26, n. 1. Belo Horizonte Jan./Apr. 2014. ISSN 1807-0310 versão online. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822014000100013. Acesso em: 19 jul. 2020.

JÚNIOR, Edilson Pereira Nobre. **O Direito Brasileiro e o Princípio da Dignidade da Pessoa Humana**. Biblioteca Digital FGV. Revista de Direito Administrativo. ISSN 2238-5177 versão online. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/47505/45250>. Acesso em: 17 jul. 2020

JÚNIOR, Odoné Serrano. **A Dignidade da Pessoa Humana e os Direitos: Aspectos Filosóficos Fundamentais para Elaboração da Teoria dos Direitos Humanos**. Argumenta Journal Law. N.2, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.35356/argumenta.v2i2.91>. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/argumenta/article/view/91/91>. Acesso em: 15 abr. 2020.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. **A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. n. 44. Brasília Oct./Dec. 2014. ISSN 2316-4018 versão online. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000200009&lng=en&tlng=en. Acesso em: 29 jul. 2020.

MACHADO, Ivana Diniz. **A história de um povo de quatro países: os Guarani e Kaiowá**. Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional. Planalto, 2017. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/consea/comunicacao/noticias/2017/marco/quem-sao-os-guaranis-e-kaiowas>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MACHADO, Juliana Salles. **Arqueologias Indígenas, os Laktlãnõ Xokleng e os Objetos do Pensar**. Revista de Arqueologia, v. 30, n. 1, 2017. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2017/08/5-machado.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MAGALHÃES, Edvard Dias (org.). **Legislação indigenista brasileira e normas correlatas**. Brasília: FUNAI/CGDOC, 2003.

MATOS, Maria Helena Ortolam. **O processo de criação e consolidação do movimento pan-indígena no Brasil (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – ICH, UnB, Brasília, 1997.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MONDARDO, Marcos. **O direito ao território tradicional Guarani-Kaiowá em Mato Grosso do Sul: insegurança, biopolítica e Estado de exceção**. Boletim Dataluta, 2013.

SEREJO, Ana Alice Cavalcanti; STALIANO, Pamela. **CONFLITOS NA LUTA PELA TERRA E TERRITÓRIO EM ÁREAS DE AGRONEGÓCIO: DAS VIOLÊNCIAS, NEGLIGÊNCIAS E PRECARIIDADES ÀS MANIFESTAÇÕES E CONQUISTAS DOS GUARANI E KAIOWÁ**. Universidade Federal de Santa Catarina. Geosul - Dossiê Agronegócios no Brasi. p. 573-598, abril, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/19825153.2019v34n71p573/39350>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MONTEIRO, Daniel Macedo Lopes Vasques. Terra, poder e violência: conflitos no Mato Grosso do Sul e a relação do agronegócio com os Kaiowá e Guarani. Confins - **Revista franco-brasileira de geografia**. N. 45, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/confins.30108>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/30108>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. **“Relatório sobre a situação atual dos índios Kayapó”**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. II, n.1 e 2, p.49-64, 1959.

MURA, Fabio. **A trajetória dos chiru na construção da tradição de conhecimento Kaiowa**. Mana. v.16, n. 1. Rio de Janeiro Apr. 2010. ISSN 0104-9313 versão online. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132010000100006. Acesso em: 14 jul. 2020.

NUNES, Rizzato. **O princípio constitucional da dignidade da pessoa humana**. 4. ed. Saraiva, 2018.

OLIVEIRA, Jorge Eremites de. **Cultura material e identidade étnica na arqueologia brasileira: um estudo por ocasião da discussão sobre a tradicionalidade da ocupação Kaiowá da terra indígena Sucuri'y**. Revista de Arqueologia, 2006. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/213>. Acesso em: 19 jul. 2020.

OLIVERIA, Jorge Eremites de. **Etnoarqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico e cemitérios Kaiowá no Estado de Mato Grosso do Sul, Brasil**. Revista de Arqueologia. Sociedade de Arqueologia Brasileira. v. 29, n. 1, pg. 136 -160, 2016. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v29i1.446>. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/446>. Acesso em: 20 jul. 2020.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **O nosso governo: os Ticuna e o regime tutelar**. São Paulo: Marco Zero; Brasília, DF: MCT/CNPq, 1988.

STEFANES PACHECO, Rosely Aparecida. **“Não são indígenas, são paraguaios”**: territórios e identidades na fronteira. Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé. Revista Igarapé, v. 1, n. 6, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/1618/1539>. Acesso em: 19 jul. 2020.

CAPÍTULO 9

OS SENTIMENTOS QUE MULHERES NEGRAS EXPRESSAM EM ATIVIDADES MUSICOTERAPÊUTICAS

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/08/2021

Michele Mara Domingos

Cantora, compositora, atriz e afro
empreendedora

Curitiba – Paraná, residente em Portugal

Trabalho de conclusão do curso de graduação
de Bacharelado em Musicoterapia – UNESPAR

– Campus de Curitiba II/FAP – 2016, foi

submetido ao comitê de ética e aprovado sob o
CAEE nº 56744316.5.0000.0094

<https://orcid.org/0000-0002-9236-7357>

Rosemyriam Cunha

Professora do curso de Bacharelado em
Musicoterapia na UNESPAR Campus de
Curitiba II

[http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/
visualizacvdo?id=K4775078J6](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacvdo?id=K4775078J6)

RESUMO: A dominação racial que ocorreu no Brasil pelo tráfico de negros escravizados ainda repercute na subjetividade das pessoas de origem negra. Esta pesquisa, fundamentada na abordagem qualitativa e na pesquisa viva, teve por objetivo estudar os sentimentos que mulheres negras expressaram a partir da sua imersão em atividades musicoterapêuticas envolvidas nessas atividades, as participantes expressaram pensamentos, sentimentos e relatos de experiências de suas vidas. A análise resultou em agrupamentos temáticos que mostraram que as mulheres foram capazes de resistir e buscar soluções de superação para eventos

vivenciados. A música foi um meio facilitador da produção de lembranças e da capacidade de expressão dessas mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Musicoterapia. Mulheres negras. Expressão de sentimentos.

ABSTRAT: The racial domination occurred through slavery still marks the Brazilian black population subjectivity. This research, based on the qualitative approach and the live research, studied the feelings black women expressed when participating in music therapy activities. When immersed in these actions the participants expressed thoughts, feelings and reports of lived experiences. The analysis resulted in thematic clusters that showed that those women were able to resist and seek for solutions to overcome events they experienced. Music was a means of facilitating the production of memories and those women's capacity of verbal and musical expression.

KEYWORDS: Music therapy. Black women. Expression of feelings.

1 | INTRODUÇÃO

A dominação racial que ocorreu no Brasil pelo tráfico de negros escravizados ainda repercute na subjetividade das pessoas de origem negra. O sofrimento das mulheres negras vem desde os tempos da escravidão no Brasil. Elas eram consideradas boas parideiras, boas para satisfazerem os desejos sexuais dos seus donos, boas amas de leite, boas para o serviço doméstico. Madeira (2004) afirma que,

“as negras sofrem duplamente tanto pelas condições de gênero, como de etnia, e a tradição escravagista continua legitimando formas de violência, práticas impunemente toleradas de utilização dessas mulheres como coisa” (MADEIRA, 2004, p.1)

Como a participação da mulher era efetiva em rituais festivos nas senzalas, era comum que elas fossem erotizadas por seus donos porque mostravam seus corpos de uma forma mais livre do que os padrões aceitos na época. Os movimentos da dança, os cantos, levavam o colonizador a acusar o povo negro de imoral e de considerar seus escravos como propícios à luxúria. Entre estes fatos historicamente marcantes, a cultura da miscigenação também originou filhos bastardos (FREYRE, 2003). As crianças eram consideradas e contadas como novos escravos, logo, esperava-se que as escravas gerassem mais escravos. Essa vivência de situações humilhantes, de exploração da mulher escrava, ainda ressoa na população feminina negra.

Posso falar por experiência própria. Cresci em um lar cercado pela violência. Minha mãe criou seus três filhos sozinha, assim como minhas avós, e essa mesma história se repetiu comigo: sobrevivi à violência doméstica e tive que recomeçar depois de perder um filho com oito meses de gestação. Entre estes fatos tristes e difíceis de vivenciar, havia na família, a presença atenuante da música, um elemento de integração que possibilitava reunir as pessoas.

Refletindo sobre a história da formação da nossa sociedade, sobre minha experiência de vida e ainda sobre relatos de mulheres que participam de movimentos da população negra, pude observar fatos não mudaram. Ainda hoje a mulher negra se sente só, deixada de lado nos relacionamentos amorosos. Elas se percebem como objeto sexual, sofrem com o desrespeito e violência doméstica e se tornam solitárias responsáveis pela criação dos filhos. Essa dinâmica social muitas mulheres, porém, quando aliada ao fator classe social e população negra, há um diferencial marcado pela condição de raça e pelo racismo.

Somado a estes fatos, observa-se que historicamente, a música sempre esteve presente na vida da população negra, nas manifestações culturais nas senzalas e como forma de expressão de sentimentos. Na música brasileira, temos exemplos de mulheres como a cantora Elza Soares. Músicas interpretadas por ela apresentam motivação e reflexão acerca da identidade racial, da luta do povo negro, além da contribuição para o empoderamento feminino negro, como na letra da canção “A Carne”, onde a artista canta: “A carne mais barata do mercado é a carne negra [...] Mas mesmo assim, ainda guardo o direito de algum antepassado da cor brigar por justiça e por respeito” (SEU JORGE, YUCA, CAPELLETTE, 2002).

Por estar presente no cotidiano do ser humano e por causar efeitos sobre a dinâmica física e mental humano, a música possibilita a expressão dos sentimentos que temos acerca do que vivemos. Essa razão leva a música a ser o recurso fundamental da prática musicoterapêutica, cujo objetivo se volta para o bem estar humano. Bruscia (1998) afirmou que a musicoterapia é:

“a utilização da música em um ambiente específico para inspirar, liberar e nutrir o processo de descoberta de cada indivíduo. No envolvimento com a música, os indivíduos deixam sua imaginação ir adiante, fazem escolhas e realizam sonhos” (BRUSCIA, 1998, p.278).

Estas considerações fortaleceram a iniciativa de estudar a relação da música e sentimentos de mulheres negras pela perspectiva da prática e da teoria da musicoterapia. Trata-se de uma tentativa inovadora, pois trabalhos dessa ordem são escassos na literatura.

Entende-se nesse trabalho, que as interações sociais geram sentimentos que são intercambiados nas atividades da vida diária. Desse modo, gênero, raça e classe social são elementos interligados que não podem ser considerados separadamente (SARDENBERG, 2015). Essas categorias sociais, nas relações e ligações que produzem, nos sentimentos que vivenciam e despertam nos outros e assim constituem subjetividades. Adota-se aqui a noção de que subjetividade é resultante da dinâmica social que modifica a pessoa ao expandir conexões entre o sentir, o agir e o pensar (HELLER, 1989). Dessa forma também atuam sobre a subjetivação o racismo e o preconceito. Sardenberg (2015) afirma que o racismo se faz nas diferenças físicas como cor, tipo de cabelo, tipo de nariz, sendo um marcador opressor e que faz segregação de um grupo. Já o preconceito distingue e separa os seres humanos enquanto raça, religião, classe social (SILVA, 2006).

Com o entendimento de que os marcadores sociais, culturais e históricos, se entrelaçam quando se estuda os sentimentos das mulheres negras é que, nesta pesquisa buscou-se compreender os sentimentos e pensamentos dessas mulheres a respeito de suas vidas e experiências pessoais, por meio de uma imersão em atividades musicoterapêuticas. Além das atividades musicais, também foram considerados os relatos sobre as experiências de vida de duas mulheres negras participantes deste estudo.

Sobre a expressão de sentimentos em atividades musicoterapêuticas, encontramos uma pesquisa realizada por Peixoto (2011), sob o título: “Musicoterapia comunitária em um bairro de Goiânia: uma contribuição para a política nacional de saúde integral da população negra”. No trabalho, a autora afirma que “a Musicoterapia contribui para as pessoas reconhecerem que o direito ao pertencimento assegurado lhes tornam capazes de descobrir os fatores positivos que fortalecem sua saúde”. (p.30)

A autora acrescenta que “descobrir o que lhe faz sofrer, o que provoca mal-estar é o primeiro passo para a promoção da saúde” de mulheres negras. Assim, pareceu oportuno compreender os sentimentos e pensamentos delas a respeito de suas vidas e experiências pessoais, quando em atividades musicoterapêuticas.

2 | METODOLOGIA

Esta pesquisa, de caráter qualitativo, teve como objetivo compreender os sentimentos e pensamentos de mulheres negras a respeito de suas vidas e experiências pessoais, por meio de uma vivência musicoterapêutica. O estudo foi desenvolvido sob o

conceito da pesquisa viva, tecido pela educadora musical e pesquisadora de artografia, Rita Irwin (2013).

Trata-se de uma pesquisa viva porque se volta para o entendimento de eventos vividos “ao longo do tempo, relacionando o que pode e o que não pode parecer relacionado, sabendo sempre que haverá ligações a serem exploradas” (IRWIN, 2013, p.29). Nesse contexto, para a obtenção de dados são utilizados os métodos tradicionais das ciências sociais e também histórias de vida, fotografias e lembranças. Há destaque para os temas recorrentes nos dados e também com as percepções do pesquisador quanto os sons, imagens, performances e palavras, em interligações que buscam a construção de significados adicionais em uma “conversa relacional” (IRWIN, 2013, p.30).

A partir dessa orientação metodológica, foi realizada uma intervenção musicoterapêutica com mulheres negras, para se obter relatos de suas experiências pessoais, de fatos de suas vidas, e dos sentimentos que perpassaram essas experiências.

Essa pesquisa foi submetida ao comitê de ética e aprovado sob o CAEE nº 56744316.5.0000.0094. Para a construção dos dados, duas mulheres negras foram convidadas a participar. Hester tinha 58 anos, era pastora, cuidadora de idosos, divorciada, com quatro filhos. Nilda 55 anos, era cozinheira aposentada, viúva, três filhos, ensino médio completo e formada no curso de *chef* de cozinha. As participantes assinaram o termo de consentimento livre e esclarecidos e foram aqui chamadas por nomes fictícios para atender às normas ética da resolução 244/2012.

A construção dos dados constou de um processo de três fases que foram realizadas uma em continuidade da outra. Na primeira fase houve a participação em uma vivência de encontro de musicoterapia em grupo. A segunda fase foi dedicada à entrevista e, uma terceira foi composta da escolha de uma canção significativa, execução da canção e interpretação do seu significado na vida das participantes.

O objetivo dessa intervenção sequenciada, foi a imersão na prática musicoterapêutica para propiciar às mulheres a sensibilização para as fases do trabalho. Houve a preocupação em manter as participantes em contato com a música, a performance de expressão corporal, a palavra falada e cantada, como estratégia de articulação com a vida das mulheres. Dessa forma, antecipou-se que a imersão nas práticas artísticas de caráter musicoterapêutico as aproximariam de pensamentos, lembranças que estariam ligadas às suas próprias vidas, facilitando o processo de obtenção de dados e dos objetivos da pesquisa.

A vivência em grupo aconteceu pela manhã, no encontro aberto em musicoterapia. O encontro aberto em musicoterapia, é uma reunião mensal, em que participaram pessoas atendidas no Centro de Atendimento de Musicoterapia da universidade, juntamente com suas famílias, amigos e convidados de toda a comunidade. A atividade faz parte do projeto de extensão, ofertado pela Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR.

Neste encontro aberto de musicoterapia, as participantes da pesquisa vivenciaram atividades musicais musicoterapêuticas em grupo. As atividades propostas no encontro

aberto, foram cantar, tocar, dançar. Elas interagiram com os demais dessa vivência, entre eles jovens, crianças, adultos, idosos, professores e alunos do curso de Bacharelado em Musicoterapia. Junto com o grupo elas recordaram canções de sua infância como as cantigas de roda, ouviram as músicas pedidas pelos outros membros do grupo e foram observadas pela pesquisadora para obtenção dos dados desta pesquisa.

Após a participação no encontro aberto, as mulheres foram convidadas a participar de uma entrevista composta por perguntas abertas, que trataram dos seguintes temas: como foi participar do encontro aberto em musicoterapia, fatos da vida delas, experiência marcante que nunca esqueceram, ocupação que gostariam de exercer, em que situação vida escutam música, estilo de música preferido, músicas significativas e por quê.

Ao findar da entrevista, a pesquisadora solicitou às mulheres que lembrassem de uma canção, posteriormente uma palavra ou frase da canção. Para incentivar as participantes a cantarem e falarem sobre o significado da canção por elas escolhida, foi utilizada as técnicas de audição e recriação descritas por Bruscia (2000). A canção sugerida pelas participantes e acolhida pela pesquisadora, foi Vitoriosa, composta por Ivan Lins.

Os dados encontrados na observação da participação das mulheres no encontro aberto, na entrevista e vivência musicoterapêutica final, foram analisados conforme a recorrência temática e organizados em clusters. De acordo com Kasznar e Gonçalves (2014), os clusters consistem no agrupamento de dados a partir de similaridades, de maneira que os elementos que os compõem tenham semelhanças entre si. Leituras e releituras atentas foram necessárias para que as similaridades pudessem resultar nos clusters aqui encontrados. Por fim, foram apresentados comentários sobre os conteúdos dos agrupamentos, reflexões estas resultantes das diferentes observações às quais os dados foram submetidos. Essa proposta metodológica sugeriu mais uma discussão sobre as manifestações das mulheres participantes do que uma análise conclusiva devido ao caráter exploratório do tema apresentado.

A seguir estão disponibilizados os clusters que resultaram do processo de aproximação de similaridades e da conversa relacional entre os temas obtidos. A sintetização dessa articulação teórica para a atribuição de sentidos aos dados se revelou nos títulos dados a cada cluster.

ENCONTRO ABERTO

CLUSTER 1: A primeira experiência musicoterapêutica

Ao participarem da musicoterapia em grupo, as mulheres relataram que não sabiam como era participar de uma vivência em grupo, Hester disse: “Pra mim foi muito bom, eu não tinha noção de como era o trabalho com as pessoas assim especiais, achei muito lindo”. Nilda disse “eu gostei bastante de todo o trabalho, das músicas, de como as pessoas

são tratadas lá. Gostei bastante, pois foi uma manhã desestressante pra mim, a gente vive sempre neste stress e gostei...gostei muito”.

As músicas de roda, fizeram Hester lembrar a sua infância, “Eu achei maravilhoso, cantar e rodar, brincar de roda como a gente brincava quando era criança, e foi diferente né, porque a gente não tem essas oportunidades de participar assim de um negócio tão interessante”. Hester demonstrou alegria e pôde compreender como é uma vivência de musicoterapia em grupo, sobre isso a participante disse “tudo aquilo ali que está acontecendo, é um projeto que ajuda as pessoas, tanto as crianças quando os adultos também, me ajudou muito. Fiquei muito feliz de participar e quero participar mais. Gostei muito”.

Os grupos representam um caminho para a construção de estratégias coletivas de resistência ... a uma perspectiva metodológica aberta à inovação e capaz de sustentar transformações (MENEGBEL, 2005, p.112).

ENTREVISTA

CLUSTER 2: Solidão, perdas e depressão

As mulheres destacaram, na entrevista, experiências que, para elas, foram as mais difíceis de superar. Hester contou que rompeu de seu casamento “ 33 anos casada e de repente eu me vi separada, parece que eu morri e tive que recomeçar minha vida novamente”. Nilda falou como criou os filhos, ela relatou que, ao ficar viúva teve que trabalhar muito “criei eles sozinha trabalhando... os mais velhos cuidavam do mais novo pra eu poder sustentar, né”.

O trecho acima pode ser representado pela palavra “solidão”, pontuada por Pacheco (2013) pelo sofrimento decorrente a um relacionamento mal sucedido e a morte do companheiro. Nesta pesquisa, os desafios de se colocar no mercado de trabalho, como citado por Hester: “eu recomecei, nos 50 anos”, também refletem a batalha solitária de uma mulher que quer se inserir no mercado de trabalho. Pacheco (2013) aponta que “[...] Uma mulher negra trabalhadora [...] experimenta a opressão a partir de um lugar, que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual, racista e sexista”. (PACHECO, 2013, p.29).

Na nossa sociedade, o racismo determina como e em que atividade mulheres negras vão se inserir no mercado de trabalho, além disso, mulheres negras com 50 anos ou mais, tem esse acesso a um trabalho prejudicado em relação as mulheres brancas, (GOES; NASCIMENTO, 2013). Essa foi a realidade de Hester, que completou: “eu tive que recomeçar, reescrever a minha história e recomeçar novamente né, trabalhar, procura uma profissão que até então eu não tinha assim uma profissão, né”.

As duas mulheres destacaram fatos que, de tão marcantes, ficaram datados em

suas memórias. Nilda disse: “me marcou muito o ano de 2003 que foi um ano terrível na minha vida que foi um ano que eu perdi, né... Neste acidente foi quando eu perdi um dedo, eu sofri muito e perdi meu neto também”. Ela atribuiu o sentimento de tristeza a estas experiências de perda e de sofrimento a depressão que vivenciou: “... Eu fiquei em depressão, fiquei doente mesm, dois anos”.

Sobre a depressão Silva, Zanini e Pereira (2008) afirmam que esta doença apresenta uma multiplicidade de sintomas que, afetam as relações interpessoais, levando o indivíduo a prejuízos sociais e pessoais. Esses traços se mostram quando Nilda disse que sofreu sozinha: “são fatos da minha vida que a minha família não sabe”.

CUSTER 3: Sonhos e recomeço

Hester, relatou que no ano de 2003 sofreu 3 infartos: “eu passei por procedimentos bem dolorosos né, que achei que eu não iria suportar, que eu não iria conseguir vencer, fui desenganada pelos médicos por causa do meu problema cardíaco”. Após passar por essa situação difícil, relatou que começou a dar mais valor as coisas “eu vivo mais, um dia, cada dia, aprendi a viver cada dia”. As mulheres contaram também de suas lutas para reverter as situações de solidão e perdas. Após um casamento de mais de 30 anos, Hester se viu na necessidade de voltar a trabalhar, de se recolocar no mercado de trabalho. Ela falou: “fui estudar, e hoje eu trabalho né, exerço a minha profissão e também sou pastora né, tenho as minhas atividades como pastora”. Nilda foi cozinheira “a vida toda”, e agora se sente realizada em costurar: “não quero mais cozinhar, agora eu quero costurar”.

A mudança de padrão de vida de mulheres negras, pontuada por Pacheco (2013), se dá através do estudo. Por necessidade, as participantes foram estudar para se recolocar no mercado de trabalho e buscar uma melhor remuneração para sustentação da família. Elas não alcançaram status social ao exercer suas profissões e também não ascenderam socialmente, mas puderam seguir suas vidas e criar os filhos com dignidade

CLUSTER 4: Música na vida cotidiana

O musicoterapeuta Bruscia (2000) considera que “a beleza da música vai além da beleza de suas aparências e estruturas, ela também emana da alma e quando um cliente consegue colocar a alma na música ou fazê-la cantar, a música é bonita” (p.102). A música, era um elemento presente na vida das participantes. Hester nos contou que gostava de escutar música quando estava em casa: “ligo o radinho lá e fico ouvindo música de manhã, e a noite também eu durmo com o rádio ligado, a noite inteira ouvindo música”. Nilda contou que gosta de música: “escuto música de manhã, de manhã eu faço as minhas coisas com o rádio ligado, então eu gosto de trabalhar ouvindo música”.

Entre os gêneros de música ouvidos pelas mulheres estavam o sertanejo, gospel, rock, música brasileira, as “músicas românticas”, como elas disseram. Nilda afirmou que não tinha nenhum estilo preferido. Ela ouvia as músicas que tocavam no momento,

músicas brasileiras. Porém, disse que estava ampliando seu repertório musical em razão de estar estudando inglês. Ela ponderou: “eu tô escutando bastante música em inglês, tô ouvindo rock, tô aprendendo a gostar de rock, coisas que eu não gostava... Tô aprendendo a gostar de músicas em inglês, pop rock eu tô ouvindo bastante”. Hester relatou seu gosto por música evangélica, e ressaltou que gosta de “música boa”, músicas que passam uma “mensagem legal”. A participante disse que músicas sertanejas para ela, são boas, mas que “por estar em um novo relacionamento”, tem ouvido músicas românticas. O processo de escutar música pode “introduzir mudanças positivas” (BRUSCIA, 2000, p.101-102), pois a música possui as qualidades estéticas necessárias para motivar as pessoas em modificações psicológicas, cada experiência musical tem um significado diferente para cada indivíduo.

VIVÊNCIA MUSICOTERAPÊUTICA

CLUSTER 5: Os sentimentos expressados na atividade musicoterapêutica

Na imersão vivenciada pelas participantes, a experiência da audição (BRUSCIA, 2000) foi o disparador do desenvolvimento da prática musicoterapêutica. A audição musical é uma técnica que estimula respostas específicas tanto corporais como mentais a ponto de facilitar a memória, a imaginação, as lembranças de experiências afetivas (BRUSCIA, 2000). O autor afirma que o terapeuta pode induzir de forma consciente os participantes a escolherem uma música. A música que vem à mente pode ser uma referência da história vivida, que após ter sido escutada e cantada passa a ser elaborada verbalmente. Nas técnicas de discussão Bruscia (1987) utilizadas na vivência procurou-se atribuir significado às lembranças evocadas pelas mulheres.

Para iniciar a vivência musicoterapêutica, as participantes foram convidadas a lembrar de uma música que elas gostassem bastante. Nilda teve dificuldade de lembrar alguma música que lhe fosse significava. Ela ressaltou que era a “música do momento”. Ela citou Maria Rita e Milton Nascimento, mas não conseguiu lembrar nenhuma canção em específico. Hester disse que gostava da música do Ivan Lins e destacou a palavra “vitoriosa” que é o nome da canção.

A palavra “vitoriosa”, foi então, o disparador para a vivência. Foi perguntado as participantes se elas lembravam um trecho da canção. Hester cantou imediatamente. “quero, sua risada mais gostosa, esse seu jeito de achar, que a vida pode ser maravilhosa...” verso da canção Vitoriosa de Ivan Lins (1986). E depois comentou: “ é por aí né... O começo dela...”. Foi então proposto pela pesquisadora que elas ouvissem a canção. As duas participantes aceitaram. Fizemos a audição usando o recurso da internet, no site Youtube. As mulheres compartilharam melodia e letra na audição. A seguir está a letra da música ouvida.

Vitoriosa – Ivan Lins

Quero sua risada mais gostosa
Esse seu jeito de achar
Que a vida pode ser maravilhosa
Quero sua alegria escandalosa
Vitoriosa por não ter
Vergonha de aprender como se goza
Quero toda sua pouca castidade
Quero toda sua louca liberdade
Quero toda essa vontade
De passar dos seus limites
E ir além, e ir além...
Quero sua risada mais gostosa.
Esse seu jeito de achar
Que a vida pode ser maravilhosa
Que a vida pode ser maravilhosa...
(LINS, 1986)

Enquanto ouvíamos a canção, as mulheres tentaram cantar junto. Foi possível notar que lembravam de algumas frases, porém, acompanhavam a voz do cantor e iam lembrando e cantavam alto; “que a vida pode ser maravilhosa” Fizemos uma segunda audição para que elas conseguissem recordar e cantar toda a letra da canção. Dessa vez houve abertura vozes, ou seja, as participantes cantaram a tônica da canção e a pesquisadora entoou a terça. As duas participantes conseguiram cantar neste intervalo sonoro proposto.

CLUSTER 6: Maravilhosas / Vitoriosas

A canção escolhida pelas participantes evocou lembranças do passado, sentimentos experienciados na vida das mulheres. Abaixo estão destacadas alguns trechos do diálogo que ressaltam os sentimentos das mulheres em relação à vida, os sonhos, dos obstáculos que surgiram ao longo de sua trajetória, e também os pontos de resistência como a esperança para ir além.

Nilda: Que a vida pode ser maravilhosa! Dizendo a frase sorrindo e cantando.

Hester: Esse teu jeito de achar... e terminam a frase cantando: que a vida pode ser maravilhosa.

Pesquisadora: Porque a vida pode ser maravilhosa?

Nilda: Porque a gente tem que viver! Viver em paz e ir além, sonhar... e a vida pode ser maravilhosa!

Hester: E a vida é maravilhosa quando tem esperança... esperança é o ponto de partida

Nilda: é... é o sonho né?

Hester: você em esperança que a vida pode ser maravilhosa né? Esse é meu jeito de achar...

E todas cantam juntas: Esse teu jeito de achar... que a vida pode ser maravilhosa...

Pesquisadora: E a sua risada mais gostosa?

Nilda: sorri em volume alto contagiando a todas.

3 | REFLEXÕES FINAIS

Neste trabalho, duas mulheres negras se envolveram em um processo de imersão em atividades que buscaram sensibilizá-las a falar de suas experiências de vida e dos sentimentos a elas relacionados. Técnicas e práticas musicoterapêuticas foram adotadas para estimular a participação e também para cercar as participantes do cuidado necessário a um procedimento científico. A participação em trabalho de grupo oportunizou a sensibilização à escuta, à observação do outro, ao compartilhamento de circunstâncias de vida e às reminiscências de experiências próprias.

Questões abertas de uma entrevista deram vazão aos pensamentos e sentimentos que afloram no decorrer do fazer musical coletivo. Por fim, escolher uma canção, escutá-la e a ela atribuir sentido, foram ações que reforçaram os sentimentos, permitiram a elaboração dos mesmos em diálogo com a musicoterapeuta e oportunizaram o fechamento de um dia de trabalho emocional intenso.

Neste o processo ativo de participação, as mulheres se mostraram suscetíveis a experiências diferenciadas, ao contato com pessoas que não conheciam. Retiraram desses eventos novos conhecimentos sobre a realidade e sobre si mesmas. As elaborações finais das participantes revelaram suas lembranças sobre fatos difíceis de suas vidas e também das estratégias que construíram para superá-los. As muitas vivências de solidão e de sucessivas perdas foram seguidas de ações que levaram à superação, senão à modificação de rotinas vividas no passado.

Entendemos que os processos de pensar e sentir das mulheres negras é atravessado por questões de gênero, raça e classe, em um movimento que não isola cada um desses marcadores, mas os têm como interdependentes. Dessa forma, surpreendeu que referências ao racismo, preconceito e estética (como se sentem em relação ao cabelo) não tenham sido feitas pelas participantes. No entanto, questões históricas podem ser determinantes desse fato, uma vez que os movimentos de autoafirmação da mulher negra são recentes e foi a partir deles que as denúncias de segregação racial no Brasil foram amplamente tratadas.

Embora os sentimentos expressados pelas mulheres negras participantes deste estudo, sejam comuns a todas as mulheres, independente de raça ou classe, observa-se que mulheres negras ao longo da história, enfrentam obstáculos diferenciados em sua caminhada por serem mulheres e negras. O racismo, enraizado desde a formação do país, e o preconceito agregado às condições de gênero e classe, é o que diferencia as experiências de vida das mulheres negras em relação às mulheres brancas, quando ao acesso à educação, saúde, nas relações amorosas e nas condições de inserção no mercado de trabalho.

Sobre a especificidade da solidão da mulher negra, Pacheco (2013) aponta que “no plano sexual e afetivo, as mulheres negras sofreram a penúria, a humilhação e a infelicidade por ter relações amorosas transitórias, não estáveis”. (PACHECO, 2013, p.79)

Porém, mesmo que estes marcadores sociais tenham sido presença constante nas suas vidas, as mulheres negras participantes desta pesquisa não se vitimaram, pelo contrário, revelaram que buscaram alternativas para uma vida digna, tanto para elas como para os seus. Entre essas alternativas, a formação pessoal, a educação figurou como um ato de resistência, uma esperança de superação.

Na experiência de pesquisa aqui relatada, percebeu-se que a música foi meio de expressão, foi a oportunidade de elaboração de sentimentos. Ao cantarem a frase “que a vida pode ser maravilhosa” as mulheres reafirmaram coragem e força, pois, apesar das dificuldades que passam ao longo da vida, não se deixam abater, enfrentaram seus problemas e hoje escolhem as profissões que querem exercer, os relacionamentos que querem manter, as atividades às quais querem se dedicar.

Ainda são poucos os textos que relacionam intervenções musicoterapêuticas no âmbito da vida das mulheres negras. A abordagem social e comunitária pode ser oportuna para essa prática uma vez que trabalha com aspectos culturais e relacionais da vida cotidiana. Como foi visto na imersão experienciada pelas mulheres negras participantes da pesquisa, a música, as técnicas musicoterapêuticas e a presença da pesquisadora musicoterapeuta oportunizaram a expressão de sentimentos, a elaboração de reminiscências. Acredita-se que ações como essas, baseadas no fazer musical e em vivências propostas pela prática da musicoterapia possam fortalecer as mulheres negras e promover mudanças no seu cotidiano.

Dentre as funções dos profissionais de musicoterapia, inclui-se a promoção da saúde da população negra através da música, a fim de que mulheres negras possam expressar seus sentimentos, fortalecendo umas às outras e mudando o rumo de sua trajetória para o desenvolvimento de ações de protagonismo. A elas cabe entender seu lugar social, a legitimidade de seus pensamentos e sentimentos e de como estes podem mudar o rumo de suas vidas, com luta, educação, trabalho e superação. Depois disso é que se pode promover o fortalecimento da identidade feminina e o empoderamento dessas mulheres. (PEIXOTO, 2011, p.211)

Assim, espera-se que esta pesquisa possa incentivar mais estudos sobre o tema aqui tratado para que esse assunto se faça presente tanto na prática como na formação dos profissionais musicoterapeutas.

REFERÊNCIAS

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia**. Enelivros, Rio de Janeiro, 1998

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

BRUSCIA, Kenneth E. **Improvisational models of music therapy**. Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª edição. Pernambuco. Editora Global, 2003.

GOES, E. F.; NASCIMENTO, E. R. **Mulheres negras e brancas e os níveis de acesso aos serviços preventivos de saúde: uma análise sobre as desigualdades**. Saúde em Debate. Rio de Janeiro, v. 37, n. 99, 2013, p.571-579.

HELLER, A. **O Cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 1989

IRWIN, Rita L. *A/r/tografia*. In: DIAS, B.; IRWIN, R. (Or.), **Pesquisa educacional baseada em arte: artografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p.27-38.

KASZNAR, Istvan, K. GONÇALVES, Bento M. L. **Técnicas de agrupamento clustering**. Revista Científica e Tecnológica. Institutional Business Consultoria Internacional - IBICI. 2014.

LINS, Ivan. Vitoriosa. In: **Ivan Lins**. Ivan Lins: Som Livre. p.1986. 1LP.

MADEIRA, Z. **Mulher negra no Ceará**. Destaques do Governo. Brasília: Ministério da Saúde. Ceará. 2004. p.1

MENEGHEL, S. N. et al..**Cotidiano ritualizado: grupos de mulheres no enfrentamento à violência de gênero**. Ciência e Saúde Coletiva, 10(1), 2005, p.111- 121. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a12v10n1.pdf>>. Acesso em: 17/08/2016.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013.

PEIXOTO Maria da Conceição de Matos. **Musicoterapia comunitária em um bairro de Goiânia: uma contribuição para a política nacional de saúde integral da população negra**. 240 f. Dissertação de Mestrado - Setor de Música - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

SARDENBERG, Cecílica. Caleidoscópios de gênero: gêneros e interseccionalidades na dinâmica das relações sociais. **Dossiê Desiguales e Interseccionalidades**. Mediações, v.20, n.2, julho-dezembro. 2015. p.56-96.

SEU JORGE; YUCA, Marcelo; CAPELETTE, Wilson. A carne. In: **Do cóccix até o pescoço**. Elza Soares. Tratore. p.2002. 1CD, digital, estéreo.

SILVA, Francisco C. C. **A subjetividade, desconstrução e construção de identidades: análise das velhas roupagens do racismo no Brasil**. Revista Espaço Acadêmico, n.62, ano VI, jul de 2006. 23p. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/062/62silva.htm>. Acesso em: 30/11/2015.

SILVA, Camila Lima; ZANINI, Claudia Regina de Oliveira; PEREIRA, Maria Amélia Dias. **A contribuição da musicoterapia no tratamento de pacientes depressivos**. Anais do Encontro de Musicoterapia do Rio de Janeiro, VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia e VIII Jornada Científica do Rio de Janeiro, 2008.

CAPÍTULO 10

CARÁ-ROXO (*DIOSCOREA TRIFIDA*): A POSSIBILIDADE DE UM RESGATE DE HÁBITOS NA ALIMENTAÇÃO ALAGOANA

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

Polianny Gusmão Remigio Costa

FAT/FAPEC

Maceió/AL

<http://lattes.cnpq.br/9566220848932927>

Amanda Christina Simplício Calheiros

FAT/FAPEC

Maceió/AL

<http://lattes.cnpq.br/4485094163321237>

Cristiana Purcell

FAT/FAPEC

Maceió/AL

<http://lattes.cnpq.br/4630675985049844>

RESUMO: As tendências gastronômicas quanto aos produtos alimentícios não convencionais, estimularam o estudo do cará-roxo (*dioscorea trifida*), para que fosse observado os locais de sua plantação e extração no estado de Alagoas, como também sua aceitabilidade para consumo, com fulcro na busca da possibilidade de sua inserção no mercado de consumo no estado de Alagoas.

PALAVRAS-CHAVE: Produtos alimentícios não convencionais. Cará-roxo (*dioscorea trifida*). Alagoas

CARÁ-ROXO (*DIOSCOREA TRIFIDA*):
THE POSSIBILITY OF A RECOVERY OF
HABITS IN ALAGOAS DIET

ABSTRACT: The gastronomic trends regarding unconventional food products stimulated the study of cará-roxo (*Dioscorea trifida*), in order to observe the locations of its planting and extraction in the state of Alagoas, as well as its acceptability for consumption, with a focus on the search for possibility of its insertion in the consumer market in the state of Alagoas.

KEYWORDS: Unconventional food products. Cará-roxo (*dioscorea trifida*). Alagoas.

INTRODUÇÃO

Os produtos alimentícios não convencionais, na atualidade, são palco de diversos debates, tendo em vista a necessidade de resgatar hábitos alimentares pátrios, uma vez que buscam a ‘descoberta’ ou a ‘redescoberta’ de alimentos que podem ser inseridos na dieta brasileira.

Ocorre que denominar um produto como PANC é de grande relatividade quanto ao local onde o alimento é consumido, principalmente quando se fala do Brasil, este com uma área de terra de cultivo com milhões de hectares, motivo pelo qual o estudo do tema precisa ser restrito a uma área de menor abrangência, no presente, será o estado de Alagoas.

A busca por alimentos não convencionais se inicia com a necessidade de diversidade e

sustentabilidade, uma vez que o embrião dessa busca é o resgate cultural adormecido quanto aos alimentos consumidos nos primórdios, principalmente na área litorânea morte do estado.

Contudo, não se pode esquecer do aspecto econômico, tendo em vista que a produção agrícola de produtos não convencionais, especificamente o cará-roxo (*dioscorea trifida*) ajudaria a economia em diversos aspectos, pois fomentaria a agricultura de subsistência ou agricultura familiar, o comércio local e a utilização de produtos diferenciados na gastronomia local.

Quanto ao tema, Santos (2007) informa que

A cultura do inhame (*Dioscoreasp.*) apresenta importância social e econômica significativa para a Região Nordeste do Brasil, principalmente para os estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia e Maranhão, por constituir um bom negócio agrícola em função do alto consumo pela população. As tubéras de inhame possuem excelente qualidade nutritiva e energética, sendo ricas em vitaminas do complexo B (tiamina, riboflavina, niacina, adermina), carboidratos (amido principalmente), minerais e propriedades medicinais, além de apresentarem baixos teores de gorduras. No Nordeste, constitui alternativa agrícola potencial para ampliar o consumo no mercado interno e atender a demanda do mercado externo, bem como fonte de renda para os pequenos e médios agricultores familiares.

Desta sorte, o objetivo do presente é localizar os locais de produção e extração, a forma de venda e utilização do cará-roxo (*dioscorea trifida*), como também sua aceitação para uma possível inserção no mercado de consumo sob diversas formas.

METODOLOGIA APLICADA

Da visita técnica

A espécie objeto de estudo apresenta origem dispersa pelo mundo, contudo, desde os primórdios brasileiros que se cultivava essa planta pelos índios, motivo pelo qual no Brasil o tubérculo *dioscorea* possui a denominação cará, pois os índios assim as denominavam.

Segundo Teixeira (2011):

Os carás pertencem à família Dioscoreaceae, gênero *Dioscorea* (PEDRALLI, 1988; PEDRALLI, 1997; PEDRALLI et al., 2002; PEDRALI, 2004). Essa família é constituída por 6 a 9 gêneros com mais de 600 espécies que se distribuem pelas regiões tropicais, subtropicais e temperadas de todo mundo (BARROSO et al., 1974; PEDRALLI, 1988; 1997; MELO FILHO et al., 2000; PEDRALLI et al., 2002; PEDRALLI 2004).

Siqueira (2009) esclarece que

De forma geral, os inhames são plantas monocotiledôneas, perenes, possuem desde caules delgados a robustos, formando muitas vezes um emaranhado sobre outras plantas, ocorrendo também espécies eretas e herbáceas (Pedralli, 1999).

Estes caules apresentam ramificações que podem atingir vários metros, alguns com espinhos peciulares ou bulbilhos nas axilas das folhas (Barroso et al., 1974).

Observa-se ainda que a espécie do cará-roxo (*dioscorea trifida*), segundo informações trazidas por Teixeira (2011), é uma espécie nativa das Américas e que foi domesticada pelos ameríndios, sendo localizada no Brasil em ambientes florestais.

Corroborando com as assertivas de Teixeira, Siqueira apresenta detalhadamente a classificação da origem da Discoretífida

É uma espécie nativa da América do Sul e domesticada pelos índios, tendo sido cultivada desde o século passado nas Antilhas, em áreas costeiras do Brasil e por índios no centro-oeste e norte do Brasil (Pedralli, 1990). As plantas produzem um grupo de pequenas túberas com 15-20 cm de comprimento, com massa feculenta branca, amarela, rosa ou purpúrea (Santos, 1996).

Da extração

Em Alagoas a extração do produto é localizada na região litorânea norte, especificamente no município de Japaratinga (fig. 1), onde fora encontrado local de sua extração para sua comercialização. No município em comento, os agricultores apenas esperam o tempo de crescimento para realizar sua extração a qual ocorrer no período de agosto à setembro, sendo este o período de safra.

Nesse trimestre os agricultores adentram a mata e buscam os cipós suspensos em busca do cará-roxo (*dioscorea trifida*), ao encontra-los, acompanham-os até a base para que se possa ser realizado o procedimento de retirada do produto da terra, com o auxílio de inchadas e pás para cavar e após a extração o produto é colocado em sacos para poder fazer o deslocamento para fora da mata nativa.

O produto extraído é vendido nos municípios circunvizinhos e em alguns municípios de Pernambuco próximo ao local de sua extração, por um valor aproximado de R\$ 4,00 (quatro reais) o quilo do produto.

Da produção

Contudo, esse produto também é plantado em baixa escala, mas na região denominada como zumbi, ou seja, nos municípios de Joaquim Gomes e União dos Palmares (fig. 1).



Figura 1. Mapa de regiões administrativas do Estado de Alagoas.

Fonte: ITERAL.

No município de Joaquim Gomes há o plantio por três agricultores: Manuel Balbino, João Angelo e Noel Marques da Silva, no assentamento Rio Bonito, sendo a faixa de terra financiada pelo Governo Federal através do Ministério do Desenvolvimento Agrário –MDA, o qual o órgão representante é o ITERAL. O plantio ocorre no período de janeiro, fevereiro e março, para que haja a colheita com seis meses.

O procedimento de plantio consiste apenas em colocar pedaços do cará em uma faixa de terra limpa e cobri-lo, não havendo necessidade de irrigação, pois a chuva é o suficiente para o crescimento do produto, uma vez que a utilização de água é mínima para o seu desenvolvimento.

No município de União dos Palmares não conseguimos realizar a visitação, haja vista se tratar de apenas um produtor e que era de difícil acesso.

No período de colheita o produto passa a ser revendido para o comércio local de Joaquim Gomes, União dos Palmares e Maceió, especificamente na feira de bebedouro, mas obtivemos a informação, pelo senhor Manoel Balbino, de que a produção de União dos Palmares é exportada para o estado de Pernambuco, local onde o produto é mais popular.

O valor de revenda desse produto ao consumidor é equivalente ao litoral norte, ou seja, R\$ 4,00 (quatro reais) por quilo e no período de sua safra a venda do cará-roxo (*dioscorea trifida*) é mais significativa do que do cará-branco.

Entretanto, o cará-roxo (*dioscorea trifida*) é cozido de forma diferenciada ao cará branco, pois este é descascado para ser cozido e aquele é cozido com casca, sendo esta deveras fina, e após a cocção a casca é retirada para que haja o consumo, mas ambos são lavados antes da cocção e o seu corte, habitualmente, é em rodela e cozidos com sal,

sendo esta sua forma mais habitual de utilização, como também se prepara bolo e bebida nas regiões de plantio.

Da análise sensorial

Observando que um produto que é produzido em Alagoas, mas que sua revenda é mais significativa no estado de Pernambuco, fora realizada uma pesquisa de aceitação do produto, junto a 35 (trinta e cinco) alunos de gastronomia de uma Instituição de Ensino Superior em Alagoas, no dia 14 de março de 2017, averiguando o sabor, cor, brilho e textura, como também a aceitabilidade para o consumo do produto e sua aquisição.

Desta forma, no dia acima citado, foram entregues 70 (setenta) amostras de cará, sendo 35 (trinta e cinco) do cará-brando e 35 (trinta e cinco) do cará-roxo (*dioscorea trifida*), das quais cada aluno recebeu uma amostra de cada produto e junto com elas um questionário com uma escala numérica de aceitabilidade contendo nove possibilidades de aceitação, conforme tabela:

| | |
|---|--------------------------|
| 9 | Gostei MUITÍSSIMO |
| 8 | Gostei muito |
| 7 | Gostei moderadamente |
| 6 | Gostei ligeiramente |
| 5 | Não Gostei nem Desgostei |
| 4 | Desgostei ligeiramente |
| 3 | Desgostei moderadamente |
| 2 | Desgostei muito |
| 1 | Desgostei MUITÍSSIMO |

Tabela 1: tabela de aceitabilidade.

Ao tabular observou-se que, quanto a cor, a aceitabilidade do cará-roxo (*dioscorea trifida*) fora equivalente ao branco, obtendo o mesmo resultado final com quantitativo 7. Quanto ao brilho já houve uma pequena diferença, na qual o cará-roxo (*dioscorea trifida*) se sobressaiu em relação do cará-branco, tendo este uma quantificação de 6,229 e aquele a quantificação de 6,314.

Contudo, as maiores diferenças ocorreram quanto a textura e ao sabor. Quanto a textura, a diferença fora um mais acentuada, de forma que o cará-branco teve uma melhor aceitabilidade, quantificando 6,686, enquanto o cará-roxo (*dioscorea trifida*) quantificou 6,314. Quando ao sabor, a diferença fora mais significativa, uma vez que a aceitabilidade do cará-branco fora 0,5 mais expressivo que o cará-roxo (*dioscorea trifida*), ou seja, o cará-branco teve uma aceitabilidade de 6,8 e o cará-roxo (*dioscorea trifida*) apenas 6,286.

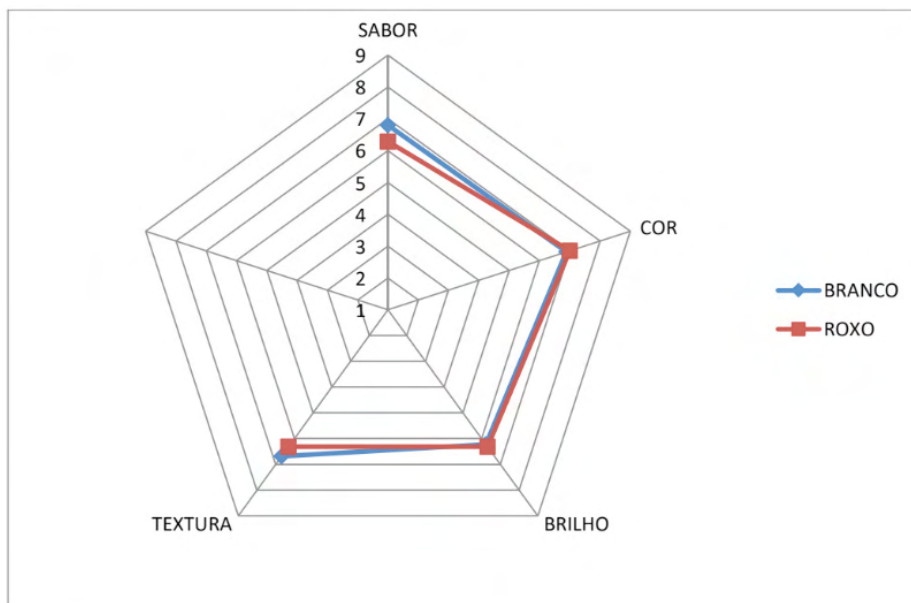


Gráfico 1: resultado da tabela de tukey.

Na aplicação da pesquisa também fora inquirido a probabilidade da aquisição onerosa do produto para consumo, tendo apresentado uma média de 0,629 para a aquisição do cará-branco e 0,571 para o cará-roxo (*dioscorea trifida*).

CONCLUSÃO

A aceitabilidade do cará-roxo (*dioscorea trifida*), conforme a pesquisa aplicada, fora significativa, o que permite que haja a possibilidade da inserção do produto no mercado, uma vez que haverá público para o seu consumo, desde que haja o fomento a utilização do produto em diversas preparações.

Observou-se também que a ausência de produtores em pequena, média e grande escala e a exportação do produto para outros estados, também influencia diretamente para inserção do cará-roxo (*dioscorea trifida*) no mercado de consumo no estado de Alagoas, haja vista sua escassez, apesar da possibilidade do fomento ao seu cultivo, o que ocasiona no não conhecimento, sequer, da existência do produto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da aceitabilidade do cará-roxo (*dioscorea trifida*), observou-se que não há um fomento do plantio deste no estado, como também é ínfimo o seu comércio em Alagoas, apesar de sua estrutura e plantio ser similar ao cará-branco, o que possibilitaria a produção de massas vistosas, como por exemplo um nhoque ou até um talharim, cappeletti, raviole.

Além das massas, o produto ainda pode ser utilizado para a produção de bolos, doces, tortas, mingau e licores, tendo em vista que sua cor é extremamente forte e vistosa, permitindo a apresentação de um produto diferenciado no mercado gastronômico.

Assevera-se, conforme esclarecido por TEIXEIRA (2011) que o cará-roxo (*dioscorea trifida*) ainda é classificado como um alimento funcional na panificação, pois pode ser transformado em farinha e substituir em até 20% da farinha de trigo sem afetar o valor calórico e sendo visto como um produto funcional pelo fato da presença de antioxidantes e sua habilidade de combater radicais livres.

REFERÊNCIAS

CASTRO, AlbejamerePreira; FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto; PEREIRA, Henrique dos Santos; KINUPP, Valdely Ferreira. Etnobotânica das variedades locais do cará (*Dioscorea spp.*) cultivados em comunidades no município de Caapiranga, estado do Amazonas. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-33062012000300015>. Acessado em: 15 de fev de 2017.

Dicionário ilustrado Tupiguarani. Disponível em: <<http://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/cara/>>. Acessado em: 22 de abril de 2017.

KINUPP, Valdely Ferreira. Plantas Alimentícias Não Convencionais (PANC) no Brasil: guia de identificação, aspectos nutricionais e receitas ilustradas. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2014.

MONTEBELLO, Nancy de Pilla; ARAÚJO, Wilma M. C.; BOTELHO, Raquel B.A.. Alquimia dos alimentos e bebidas. São Paulo: Senac – 3ª ed. 2014.

Santos, E.S. 2007. INHAME (*Dioscorea sp.*) TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO E PRESERVAÇÃO AMNIENTAL. Disponível em: <http://revistatca.pb.gov.br/edicoes/volume-01-2007/volume-1-numero-1-setembro-2007/tca06_inhame_prod.pdf>. Acessado em: 22 de abril de 2017.

SIQUEIRO, Marcos Vinícius Bohrer Monteiro. NHAME (DIOSCOREA SPP): UMA CULTURA AINDA NEGLIGENCIADA. Disponível em: <http://www.abhorticultura.com.br/eventosx/trabalhos/ev_3/p_20_artigo_palestra_marcos_vinicius.pdf>. Acessado em: 15 de fev de 2017

TEIXEIRA, Antônia Paiva. O CARÁ-ROXO (DIOSCOREA TRIFIDA) COMO INGREDIENTE FUNCIONAL DA INDÚSTRIA DE PANIFICAÇÃO, 2011. Disponível em: <<http://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/3704/1/Antonia%20Paiva%20Teixeira.pdf>>. Acessado em: 22 de abril de 2017.

CAPÍTULO 11

DE FIORI NO LIMBO

Data de aceite: 21/09/2021

Marcos Faccioli Gabriel

Professor de teoria e história, estética e projeto no curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP em Presidente Prudente
<http://orcid.org/0000-0002-0802-0896>

Este texto é uma versão revista do artigo já publicado: GABRIEL, Marcos Faccioli. **De Fiori no limbo**. 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL, 2016, Recife. Anais no website da entidade. p. 1-12. Disponível em: <http://seminario2016.docomomo.org.br/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

RESUMO: Este trabalho é um ensaio de compreensão da obra e do percurso do escultor e pintor Ernesto de Fiori, artista europeu radicado na Alemanha até 1936, após o quê transferiu-se para São Paulo onde viveu, como expatriado cultural, até sua morte em 1945. Tendo gozado de reconhecimento e de uma posição profissional sólida na Europa, e produzido entre nós uma obra da maior significação, passou seus últimos dias deslocado em nosso meio, carente que era este de demarcações, para o público e para o poder político, baseadas no reconhecimento e nas conquistas pelo trabalho. Seu deslocamento parece ter sido preservado para o público da arte, até hoje, pois a obra que produziu entre nós jamais encontrou-se, para o público, com sua obra européia, um lapso crítico malgrado o qual podemos apreciar sua pintura e sua escultura

e, através delas, conhecer uma experiência peculiar da sociabilidade brasileira e uma certa face de nossa modernização artística e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna no Brasil. Pintura moderna. Escultura moderna. Expressionismo.

DE FIORI IN LIMBO

ABSTRACT: This essay undertakes a critical appraisal of both the work and the trajectory of Ernesto de Fiori, an European artist based in Germany until 1936 when he moved on to São Paulo where he spent his last years until 1945. Despite having enjoyed recognition and a solid professional position in Europe, and having put out in Brazil a body of work of major significance, he lived his last years dislocated in the Brazilian environment which lacked enduring references set for both the public and the circles of political power, based upon recognition for intellectual and artistic achievement. This dislocation seems to have been preserved somehow in the art world, for his Brazilian output never met his European counterpart. In spite of this major blind spot we can still enjoy his painting and his sculpture by way of which perhaps a peculiar view of Brazilian sociability might become visible as well as certain features of our modernization process in the fields of art and culture.

KEYWORDS: Modern art in Brazil. Modern painting. Modern sculpture. Expressionism.

Há uma fonte contribuinte da arte moderna no Brasil que provém do ambiente cultural centro-europeu, onde predominaram as

correntes expressionistas. Antes de tentar uma síntese da influência daquelas correntes na arte brasileira, há a tarefa crítica pendente de dar conta do fato de que tenhamos tido, trabalhando no Brasil simultaneamente, Segall, Goeldi e De Fiori, o que confere à questão uma feição mais que especulativa, sem mencionar que se pode estender a questão com evidente pertinência a, pelo menos, Iberê Camargo. Tampouco devemos esquecer obras, num grau diferente de realização e afinco profissional, como as de Anita Malfatti e de Flávio de Carvalho, em que as marcas daquela concepção artística são indeléveis.

Obviamente, está em questão o conceito de arte expressionista, em nosso entender, emanando da primazia de um Eu prático, que se dá conta de que o mundo não só é irracional, como infenso aos desígnios de uma razão substantiva. Daí a fúria com que retribuía os açoites desse mundo, daí o mal-estar na civilização. Sua estética pictórica tem origem na cor e na fatura de toques discretos do impressionismo, na construção analítica de Cézanne, na linha de contorno ao mesmo tempo ornamental e torturada de Munch e de Schiele, bem como na fatura decorativa, tributária do mosaico tardo-romano, de Klimt. Na sua mais emblemática realização, com os artistas do grupo Die Brücke, o primitivismo, oposto ao mal-estar na civilização, adotou e desenvolveu a xilogravura ao ponto de que a própria fatura pictórica adotasse um toque derivado da agressividade da goiva contra a fibra firme da madeira. A cor, que fora libertada pelo impressionismo, desata um registro de intensidade máxima e de estridência a deslocar a harmonia, a qual o mundo recusava de todo modo. O plano plástico cubista associou-se à deformação, mas de modo que ambas se encontrassem num arabesco decorativo e primitivista, o qual cadenciou a pincelada de golpes cortantes. O Eu prático lançado ao desespero, em sua derradeira manifestação centro-europeia, não deixou tampouco de por de lado os voos longínquos da imaginação em favor, enfim, de açoitar a consciência do público diante das calamidades da guerra e da sociabilidade envenenada, como com a Nova Objetividade de Dix e Grosz.

A questão do outro e do mútuo reconhecimento, a nosso ver, fazem dos artistas expressionistas, ou relacionáveis ao campo cultural expressionista, uma lente privilegiada para a percepção dos limites da construção ideológica da nacionalidade e do povo no Brasil. Ernesto de Fiori, artista proveniente de Berlim que radicou-se e produziu entre nós, parece ser o elo ainda ausente da elaboração crítica, dada a relativamente baixa frequência com que a crítica tem se debruçado sobre sua obra, pelo menos se comparado aos vários estudos que já se produziram sobre Segall, Goeldi e Camargo. Também falta ponderar as equívocas atribuições que circulam a respeito de sua obra segundo as quais ter-se-ia feito sob as influências díspares do “chamado à ordem”, da Nova Objetividade ou do *Novecento Italiano*.

A obra de de Fiori apresenta, antes de tudo, um sério problema: o artista teve uma

carreira europeia, interrompida em 1936¹, e uma no Brasil, de 36 até sua morte em 45². Postumamente, este artista tem gozado de considerável respeito e admiração entre nós, tanto que galerias e museus brasileiros tem promovido exposições individuais e coletivas do artista desde 1945³ da parte da obra realizada durante sua permanência entre nós, havendo publicações bem cuidadas, como o excelente catálogo da exposição retrospectiva do artista realizada na Pinacoteca do Estado em 1997, publicação esta (LAUDANNA, 1997) que serviu-nos de guia e de fonte de informações e de iconografia na elaboração do presente estudo. Na Europa, o interesse póstumo por sua obra tem sido menor do que entre nós. Mas constitui um problema e tanto o fato de que as duas obras ainda não se encontraram para o público, não havendo um juízo crítico que compreenda o todo de sua trajetória. O Georg-Kolbe-Museum de Berlin detém a maior coleção da obra europeia do artista e realizou uma retrospectiva⁴ da obra escultórica europeia em 1992. O website deste museu (Museu..., 2021), apresenta-o na sua nota introdutória de através da multiplicidade de sua atividade, como tendo também estabelecido contato com o grupo *italiano* “novecento”, a despeito de ter produzido sua obra no ambiente artístico alemão e não italiano. A obra produzida no período que residiu na Alemanha, entre 1914 e 36, é, na mesma nota apresentada como sob a influência da Nova Objetividade, o que nos surpreende, sendo a notoriedade e a frequência com que apareceu nos suplementos culturais da época, produto de um “virtuoso no trato com a mídia” e “personagem legendário da sociedade berlinense entre 21 e 33”. Como se vê, pelo menos até onde uma nota no website do museu signifique alguma coisa, o lugar e a reputação de sua obra vêm misturados ao anedótico, o que contribui para que a redação de notas biográficas sobre o período europeu, seja uma experiência um tanto estranha e árida, de compilar eventos, datas e nomes sobre os quais nada sabemos, e cujo objeto, a obra europeia e sua importância relativa, é-nos quase totalmente desconhecida.

Por outro lado, se pretendermos juntar pelo menos algumas peças deste quebra-cabeças, não há como fugir de um breve esboço biográfico. Ernesto de Fiori (1884-1945) nasceu em Roma, filho de uma família abastada, de pai italiano, Roberto de Fiori, e de mãe alemã, Maria Unger. O pai foi empresário de atuação internacional entre Itália, Suíça e Alemanha, de quem parece ter herdado o espírito cosmopolita. Ernesto de Fiori, esse “europeu”, como preferia denominar-se, deixou Roma pela primeira vez em 1904 para dar início a uma peregrinação formativa entre Munique, Paris e Londres, que só terminou em 1915, quando obteve cidadania alemã e lá fixou-se até 1936. Suas primeiras pinturas, nos dizem, eram tributárias do artista suíço Ferdinand Hodler, ligado à estética da *Secession*

1 A carreira europeia do artista constou da realização de seis exposições individuais e cento e trinta e quatro coletivas (ESCRITÓRIO..., 2021).

2 Carreira brasileira do artista constou de quatro exposições individuais e catorze coletivas. (ESCRITÓRIO..., 2021).

3 A frequência de exposições póstumas do artista no Brasil e no exterior foi tal que seus trabalhos compareceram em dez exposições Individuais ou retrospectivas e cento e oito coletivas. Apareceram ainda em duas coletivas nas Américas, uma em Buenos Aires e outra em Washington. Na Europa, postumamente, as obras do artista apareceram em duas exposições individuais ou retrospectivas e outras quinze coletivas (ESCRITÓRIO..., 2021).

4

Vienense, mas frequentou, em Paris, as vanguardas, em particular o “círculo alemão de Matisse”, que se reunia no *Café du Dôme*. Desde 1909 trabalhou sob a proteção do amigo e colecionador Karl Sternheim de Munique. A partir de 1914, com a modelagem de *Jüngling* dividiu sua atividade entre a pintura e a escultura.

Uma passagem de sua vida após fixar-se na Alemanha e durante a I Guerra Mundial, deu início à sua atividade de escritor e polemista. Em 1917, deserta do exército alemão, arrependido de ter se alistado voluntariamente e combatido na I Guerra Mundial, e refugia-se em Zurique, como o fizeram muitos artistas de vários países europeus. Lá, entre 1918 e 19, polemiza com o círculo dadaísta; estes o acusam de “pintar como um reacionário”, a quem responde com a publicação de “Como se ergue uma estátua” (LAUDANNA, 1997, p.183). Um pouco mais tarde, após o armistício e o retorno à vida civil, Otto Flack publica o romance “Sim e Não” sobre o grupo dadaísta de Zurique; De Fiori inspirou-lhe um dos personagens, um escultor que a eles se opunha.

Ao fixar-se em Berlin em 1921, filiou-se à *Secession Berlinense*⁵, de cujos salões participou até 1936. No mesmo ano obtém contrato com o marchand Flechtheim de Düsseldorf, que vai promover freqüentes individuais e coletivas com participação de De Fiori em suas galerias em várias cidades alemãs e em Amsterdam até 33, quando deixou a Alemanha. Participou, ainda, de importantes coletivas na Alemanha e na Suíça, da “*Mostra D’Arte Del Novecento Italiano*” em 1926 e da mostra “*German Painting and Sculpture*” em Nova York em 1931. Após 1933, um assistente de Flechtheim continuará a promover, até 37, exposições de arte moderna na livraria Buchholtz em Berlin, de que De Fiori participou.

Chama atenção na biografia desse artista, o espaço de que gozou nas instituições e na imprensa alemã, com seus vários artigos e entrevistas⁶, e, sobretudo, as várias monografias sobre ele publicadas⁷. Seu envolvimento com a literatura levou-o a escrever,

5 A *Freien Secession Berlin* foi uma associação de artistas em ruptura com os salões oficiais naquela capital europeia, fundada em 1898. A entidade organizava seus próprios salões e dispunha de um sistema próprio de comercialização de obras. Entre os membros notáveis contavam-se Max Beckmann, Lovis Corinth, Lyonel Feininger, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Max Slevogt, entre outros.

6 Artigos de De Fiori publicados na Europa (LAUDANNA, 1997, p.179-195):

1918 – *Von “neuer Kunst”* (Da “nova arte”) Zurique.

1919 – *Wie eine Statue entsteht* (Como se ergue uma estátua) Zurique.

1923 – Carta sobre “civilismo” na revista *Der Querschnitt*.

1925 – Revista *Architektur und Plastik*:

- *Ein Interview mit Fritz Stahl*;

- Entrevista “*Ernesto de Fiori über die Tugenden. Ein Gespräch*” (Ernesto de Fiori sobre as virtudes. Uma conversa) em *Berliner Börsen-Courier*

1926 – Carta aos Italianos na revista *Der Querschnitt - Mein Attentat*, Berlin.

1927 – *Plastik*.

1928 – *Ich modelliere Hindenburg* (Eu modelo Hindenburg).

- *Boxer und Sänger* (Boxer e cantor)

1931 – *Scultura* na revista *Fronte*, Itália.

1933– *Wie können wir Künstler der Regierung helfen?* (Como podemos nós, os artistas, auxiliar o governo?) Berlin

1936 – *Die Lange Fahrt* (A longa viagem) na *Deutsche Allgemeine Zeitung* - Dois outros artigos não identificados no mesmo jornal.

7 Monografias sobre De Fiori publicadas na Europa (LAUDANNA, 1997, p.179-195):

1920 – Monografia por Ewald Bender em *Zeitschrift für Bildende Kunst*.

- Artigo monográfico por Karl Scheffer em *Kunst und Künstler*.

em 1925, uma “comédia trágica” intitulada “Homens na primavera ou a prisão”, cujo original encontra-se no Gerg-Kolbe-Museum Berlin (LAUDANNA, 1997, p.185). Suas manifestações de opinião política tampouco podem ser subestimadas, como a publicação na Alemanha em 1933 do artigo *Wie können wir Künstler der Regierung helfen?* (Como podemos, nós artistas, auxiliar o governo?) ironizando a mão do nazismo nas artes⁸. A completa aversão ao nazismo, ao aparelhamento das artes, à instrumentalidade a que se prestavam artistas para com ideologias e o poder, levou-o à Itália em 34 onde, especula-se, teria examinado possibilidades de deixar a Europa. De volta a Berlin, integra a comissão organizadora da Secession para a mostra “Zusammenschluss 1934” (União 1934) de claro conteúdo de resistência às investidas do regime de Hitler no campo das artes.

Se a obra européia nos permanece desconhecida, podemos conhecer, pelo menos, o programa estético do artista. Em certa ocasião, definiu-se como escultor, pintor e escritor, e não estamos certos sobre a prioridade. O conjunto de seus escritos, contudo, não está disponível para leitores e pesquisadores brasileiros; seus escritos europeus foram reunidos no catálogo da retrospectiva da obra europeia organizada pelo Georg Kolbe Museum em 1992, mas nunca foram traduzidos para o público brasileiro. Felizmente contamos com a apresentação crítica do conjunto de seus escritos e de seu pensamento elaborada por Leon Kossovitch (KOSSOVITCH, 1997, p.11- 17), a quem o presente trabalho muito deve. As posições polêmicas que De Fiori tomou em face das vanguardas, contra o dadaísmo mais que todas, fundam-se em sua compreensão da modernidade e de seu diferencial histórico específico marcado na passagem de um “tempo-fluxo”, onde o universal-espiritual se atualiza na ação dos viventes, a um “tempo-vórtice”, um tempo avassalador que assujeita e esmaga, desatado nos tempos modernos desde o séc. XIX. Se o amado classicismo, o classicismo eterno da ideia eterna, estava morto enquanto forma e tradição, sua perfeição humilhava a imperfeição da arte nascente, a “nova-arte”, a qual desfizera-se apressadamente e sem reflexão de qualquer elo com a tradição. Se De Fiori, por um lado, manifestava reservas para com a nova-arte, por outro, não o fazia por qualquer concessão ao desacreditado naturalismo da cópia. A tradição era-lhe, sobretudo, a harmonizar do artista com o tempo, a qual se dava pela intransigência com que este perseguia o que chamava “desejo” ou “inconsciente”. O tempo-vórtice fazia do mundo uma acumulação

- Otto Flack publica romance sobre o grupo dadaísta de Zurique, um de cujos personagens é inspirado em De Fiori.

1926 – Revista Kunstarchiv de Berlin publica número monográfico sobre De Fiori.

- Carl Einstein publica *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* com críticas negativas a De Fiori.

1927 – Hans Cürlis conclui filme documentário *Schaffende Hände* (Mãos criadoras), em que mostra alguns artistas trabalhando : Lederer, G. Kolbe, Belling, Steger, Sintenis, Hitzberger e De Fiori.

- A série italiana *Arte Moderna* publica texto de Emilio Szittyta sobre de Fiori.

1930 – Revista *Die Dame* publica artigo *Berliner Künstler in ihren Ateliers*, apresentando os artistas Rudolf Grossmann, Hans Meid, Emil Orlik, Willy Jaeckel, Max Pechstein, Fritz Klimsch e De Fiori.

8 Artigos políticos publicados por De Fiori (LAUDANA, 1997, p.179-195).

1923 – Carta sobre “civilismo” na revista *Der Querschnitt*.

1933 – *Wie können wir Künstler der Regierung helfen?* (Como podemos nós, os artistas, auxiliar o governo?) – Berlin.

1942 - *Parademarsch* - O Estado de São Paulo.

1942 - Tomada de posição - O Estado de São Paulo.

do heteróclito, ausente que se tornara o espírito que lhe religasse num todo de sentido, espírito que se manifestaria ativo no desejo ou no inconsciente do artista, o qual, assim sugere Kossovitch, mostrava afinidade com a “vontade-de-potência” de Nietzsche, a qual o filósofo, por sua vez, encontrava em sua forma mais elevada na arte. O “desejo” de De Fiori cobria todo envolvimento e toda paixão do artista com o mundo, e o punha às voltas com objetos da representação, os quais, contudo, não seriam para o valor da arte mais do que pontos de partida ou “pretextos”, como se diz. No fazer artístico aquele desejo se espiritualizaria, acederia ao universal, desde que o artista não abrisse mão de sua “vontade-de-potência”. A forma não seria procurada mas resultaria de uma inteligência reguladora às voltas com o tema sob o impulso do “desejo”.

Esta posição estética do pintor o punha em oposição fraternal às vanguardas. No abstracionismo *a la* Kandinsky, a ausência de envolvimento com o mundo e com as coisas representava-lhe o hedonismo que se compraz com uma harmonia intransitiva, sem fundo ético, sempre à beira da decoração e do artesanato. No cubismo via uma inteligência formal a qual só poderia ter acesso ao heteróclito da viragem dos tempos modernos, uma premeditação intelectual sem nervo, uma “liberdade artística e [um tipo de] pesquisa formal, em que o sisudo Cézanne vence o Picasso palhaço” (KOSSOVITCH, 1997, p.15). O surrealismo, por propor-se a figurar o invisível, parecia a De Fiori fazer da ideia e do espiritual um assunto que poderia ser figurado com quaisquer outros meios e, portanto, não pertinente ao fazer artístico; a pintura metafísica italiana, suspeitamos, mereceria a mesma reprimenda. No dadaísmo e em sua propalada antiarte, via a renúncia ao “desejo”, ou seja, o recalque no registro freudiano ou, acrescentemos, a reatividade de uma “vontade-de-potência” que renunciava fazer aquilo mesmo que poderia fazer.

A pesquisa estética tinha-lhe sentido diverso do que era para as vanguardas, era a dialética entre o desejo e a inteligência pela qual a obra ressaltaria como um absoluto universal a manifestar-se na ética ou no sentido de cada ação formalizadora. Este absoluto, este sentido que se tornava atual, o fazia pela intransigência do desejo que, assim, fundava a autonomia da arte. Consoante, recusava à arte todo compromisso narrativo, literário e prático-político, tudo que não fosse o “desejo” ou o “inconsciente”. Com efeito, na polêmica travada com Sérgio Milliet em 1941, negava nosso tão arraigado utilitarismo, segundo o qual “não basta que um quadro seja boa pintura” (Apud KOSSOVITCH, 1997, p.13).

Compreende-se que um artista assim orientado se encontrava muito à vontade com os gêneros tradicionais, como a estatuária, o retrato, a paisagem, e toda a pintura de cavalete. Mas, qualquer que fosse o gênero, excluía a expressão psicológica, tanto do artista quanto do modelo, todas as emoções e paixões momentâneas, bem como tudo o que fosse descritivo ou narrativo, pois que tudo isso permaneceria fora da arte. As paixões às quais o artista, como homem, se entregasse, seu engajamento nas lutas do dia, não poderiam ser mais que a centelha da partida, o desejo humano particular no qual o fazer do artista em ação iria revelando o eterno. Não admira, portanto, que De Fiori tenha

polemizado com todas as vanguardas, inclusive com o expressionismo, em cuja rebeldia reativa via a centelha do militarismo ” (KOSSOVITCH, 1997, p.15).

Foi, pois, o autor de uma obra reconhecida, dono deste currículo e autor articuladíssimo destas ideias, que desembarcou em Santos, vindo de Hamburgo, em 1936. Naquele ano ainda teve uma escultura exposta nos festejos da célebre olimpíada de Berlin e participou de coletiva na Livraria Buchholtz na mesma cidade. Já em São Paulo, realizou uma individual na Galeria Guataparé e publicou “Die Lange Fahrt” (A longa viagem) no *Deutsche Allgemeine Zeitung*⁹ e “La Scultura ed i Suoi Ostacoli” (A escultura e seus obstáculos) em *Fanfulla*¹⁰. Nesse mesmo ano, molda retratos escultóricos de seus familiares e de personalidades da cultura, política e alta-sociedade, como Menotti Del Pichia e a consulesa italiana Castruccio. Essa transferência imediata de atividades, contudo, não parece ter resultado de contatos prévios e de uma decisão de radicar-se no Brasil, mas, tão somente, da habitual e novidadeira acolhida dos brasileiros a visitantes ilustres.

Passadas as alegrias de ver-se fora da opressão sem trégua da situação alemã, do reencontro com seus irmãos, mãe e demais familiares, da temporada na fazenda Mandaguari em Presidente Prudente e das excursões no rio Paraná, a nova condição começou a pesar-lhe. Na Alemanha, em 37, suas obras foram confiscadas pelos nazistas como “*entartete Kunst*”. Neste ano, o artista tomou iniciativas de apresentar-se à alta-sociedade de São Paulo e do Rio. Na capital da República, modelou bustos de autoridades do Estado Novo, como o interventor Henrique Dodsworth e o ministro Rodrigo Otávio, além de figuras da alta-sociedade local. Teve também uma individual de esculturas no Rio promovida pelo galerista Theodor Heuberger, que intermediou contatos com os ministros Macedo Soares e Gustavo Capanema. Em São Paulo, iniciou contatos com os artistas da Família Artística e participou da primeira coletiva desses artistas e do I Salão de Maio organizado no Hotel Esplanada. Escreveu dois artigos de impressões pessoais acerca d’O Mundo Brasileiro e d’A Cultura Europeia no Brasil, ambos publicados no *Deutsche Zeitung* de São Paulo; em *Fanfulla* publicou “Conversa sobre Arte” e “A Nova Era”.

Sua vinda ao Brasil, que parece ter sido condicionada apenas pela presença aqui de seus familiares, de seu irmão Roberto, no Brasil aliás desde 1913, e de sua mãe, e pela ressaca de um período tenso, já por alguma idade e três casamentos desfeitos, não chegou a ser um fato profissional positivo. A esta altura, 1937, São Paulo já lhe parecia “um verdadeiro deserto de tristeza” (LAUDANNA, 1997, p.191) e, então, iniciou correspondência com Kurt Valentin, o assistente de seu marchand Flechtheim, que organizou exposições na Livraria Buchholtz de Berlin após 33, nessa ocasião já vivendo nos Estados Unidos. Através desse amigo tentou articular sua transferência para aquele país, algo em que jamais obteve sucesso, para sua maior ou menor decepção e desolação.

9 Não nos foi possível encontrar qualquer informação sobre este periódico a não ser que era publicado em São Paulo, em língua alemã.

10 Periódico paulistano de língua italiana sobre o qual tampouco obtivemos informações.

Especula-se (LAUDANNA, 1997, p.191) que, em 37, o próprio Capanema tenha convidado De Fiori a participar do “Programa de Integração das Artes” para o qual produziria um conjunto de esculturas a compor o ambicioso projeto de sede do Ministério da Educação e Saúde. De Fiori concebeu pelo menos três esculturas para essa obra, O Brasileiro, Homem Sentado e Mulher Reclinada, cujos estudos deram origem a várias versões em gesso e bronze presentes em coleções particulares e no MAC USP. O projeto que De Fiori apresentou não satisfez nem a Capanema nem ao coordenador do projeto, Lúcio Costa, motivo pelo qual foi desligado.

Este episódio permanece, até hoje, tão obscuro quanto parece ter sido traumático para este escultor que tinha uma obra em praça pública na Alemanha e que considerava a cidade o lugar da escultura (LAUDANNA, 1997, p.191). Não é necessário que nos alonguemos aqui sobre a importância do empreendimento que foi a construção do novo Ministério da Educação e Saúde, o MES, e da obra arquitetônica que lhe proveu o abrigo. Estado Novo, elites culturais modernizadoras, projeto arquitetônico revolucionário, Capanema, Le Corbusier, Lúcio Costa, Portinari, Niemeyer, política cultural modernizadora e nacionalista, reforma da arquitetura e de atividades artísticas, enfim, poderíamos elencar ainda outras personalidades e outros temas que se entrecruzam nesta obra que foi instrumental à criação de uma ideia ou imagem de Brasil que pudesse ser moderno sem precisar desfazer-se de suas singularidades étnicas e históricas, um autêntico desafio integrador posto para a civilização ocidental no trópico, fora de seu ambiente geográfico e político de origem. Esse desafio passava pela construção da autoestima da nacionalidade, sobre a qual o século XIX deixara um legado de preconceitos. Contudo, que contribuição poderia ter dado a tal projeto um artista que punha “a humanidade acima da pátria”?

“O Brasileiro” apareceu em três versões e cada uma em diversos materiais, gesso, gesso patinado e bronze. “O Brasileiro” em pé (Figura 1) figura um tipo genérico derivado da tradição clássica sem quaisquer sinais de localismos ou exotismos, um “homem branco” genérico alguns diriam. A anatomia, aliás, era apenas ponto de partida para a composição de planos e perfis e para o alargar-se e contrair-se dos volumes, como que pulsantes. Os planos que delimitam os volumes e articulam a superfície com luz, sombra e, no bronze, com o brilho, conferem um caráter pictórico a cada vista que se tem ao circundar a escultura. Este “brasileiro” não é mais que o homem universal; a postura em pé e o pulsar dos volumes são como que todos os movimentos ou ações em potência e em serena autossuficiência, como que bastando a si mesmos. Um pano ao redor da cintura não é abrigo protetor nem resguardo de pudor, nem mesmo adereço que pudesse acrescentar algo; é tão somente um sinal de altiva desenvoltura, que não se deixa constranger a partir de fora. Certamente, realizar uma estátua com esse caráter, sem o concurso de qualquer elemento narrativo ou alegórico, além do título “monumento ao Brasileiro”, era um desafio e tanto, mas a despeito de seu êxito ou fracasso, não atendia de modo algum ao programa de figurar a nacionalidade, um programa aceito e levado adiante por Portinari, entre outros.

Para De Fiori, a simples formulação de um programa desses seria intolerável:

(...) Em todo o mundo de Hoje, não sabe o público capacitar-se de que a verdadeira escultura não significa "nada", ou melhor, significa escultura; e, como no caso da música, recusa-se a transmitir outra coisa que não sejam sentimentos de caráter bastante geral.

Não se presta à representação dos fatos, ou ideias ou filosofias. A estátua de um homem público, de pé, fazendo qualquer gesto histórico, que queira dizer por exemplo : "cidadãos, o nosso ideal é a monarquia absoluta!" ou o que sei eu, não é, em se tratando de boa escultura, mais do que um homem de pé que estende o braço. E, ainda, quanto mais o escultor se esforça por fazê-lo falante e semelhante àquele homem público na hora da célebre peroração, tanto mais se afasta daquela matemática das formas que se chama escultura e tanto mais, infelizmente, se aproxima da falsa ideia de monumento, imposta a ele por um governo, município ou partido político. (FIORI, 1997, p.157)

"O Brasileiro" aparece, ainda, sentado, em duas versões. Uma delas é, por assim dizer, quase egípcia, hierática e grave, que dá a ver uma majestade humana, um rei espartano, quem sabe, nu por prescindir de quaisquer complementos; manso, atencioso e generoso com a mão aberta; pronto, com o punho cerrado, a resistir a todos os açoites do destino, a todos os golpes contra a dignidade. A outra versão (Figura 2) é híbrida, egípcia à direita e grega à esquerda. A passagem se arma em cada perfil, em cada linha que se desenha entre os planos à luz ou à sombra, ou ao brilho, no bronze. Representa, talvez, o homem como um breve agitar-se entre a vida e a morte, um clarão, um raio a crispar o céu negro do tempo, e sempre se repondo, geração após geração, tão certo quanto a inércia do cubo pétreo do pedestal, ou lápide, sobre o qual está sentada a figura.



Figura 1-O Brasileiro Gesso,
1938.

Fonte : Laudana (1997, p.62).

Figura 2-O Brasileiro Gesso,
1938.

Fonte : www.masp.art.br.

Figura 3-São Jorge e o Dragão
S/ data, óleo/tela, 95x65cm.
acervo Pinacoteca do Estado.

Fonte: www.masp.art.br.

Nos anos seguintes, de 38 a 44, o artista manteve uma presença regular nas principais exposições, pelo menos em São Paulo¹¹; publicou artigos interessantes em O Estado de São Paulo¹², e participou regularmente do círculo de discussões entorno da “Família Artística”. Gerda Brentani, artista originária do Trieste, nos proporciona um rápido insight sobre como eram as discussões desse grupo: “Era um grupo bastante heterogêneo : Rossi, culto mas cheio de preconceitos; S. Milliet e De Fiori, cultíssimos e atualizados; Bruno Giorgi vindo de Paris, Tarsila e Segall discutiam com Rebolo, Volpi, Bonadei, Zanini; os instruídos com os incultos. Todos efervescentes, prontos para discutir em tudo” (Apud LAUDANNA, 1997, p. 192). Durante a vida do artista, além de Milliet, Mário de Andrade escreveu sobre sua obra, talvez não com a perspicácia ou com o entusiasmo que De Fiori esperava, de modo que dificilmente tenha alguma vez se sentido artisticamente acolhido entre nós, permanecendo até o fim um europeu expatriado. De Fiori, um convicto cosmopolita, parece ter acabado seus dias como cidadão de lugar nenhum.

No Brasil, sua participação bem sucedida em eventos dos esportes náuticos, uma paixão cultivada desde a juventude, talvez tenha aliviado seu desconsolo, mas os esportes e as artes são mundos que dificilmente conversam entre si; provavelmente a vida mundana europeia fosse mais propícia a sinergias desse tipo, como foi com sua paixão pelo boxe, que lhe foi tema de algumas obras, desenhos e esculturas de um famoso boxeador, Max Schmeling. De qualquer modo, boa parte de suas paisagens pintadas no Brasil tinham o esporte náutico como tema ou ambiência.

11 Exposições de de Fiori no Brasil em vida do artista (LAUDANNA, 1997, p.179-195):

I coletiva da “Família Artística” 1937.

I Salão de Maio 1937.

II Salão de Maio 1938.

II coletiva da “Família Artística” 1939.

III Salão de Maio 1939.

II Individual e São Paulo na Galeria Casa e Jardim 1939.

III Individual e São Paulo na Galeria Casa e Jardim 1941.

I Salão de Arte da II Feira Nacional das Indústrias em São Paulo 1941.

VII Salão de Artistas Plásticos na Galeria Prestes Maia 1942.

IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos 1944.

Exposição de Pintura Moderna Brasileira-Norte-Americana Galeria Prestes Maia 1944.

12 Artigos que De Fiori publicou no Brasil (LAUDANNA, 1997, p.179-195):

La Scultura ed i Suoi Ostacoli (A escultura e seus obstáculos) em Fanfulla, São Paulo, 1936.

Dois artigos sobre suas impressões pessoais acerca d’O Mundo Brasileiro e d’A Cultura Europeia no Brasil, ambos publicados no Deutsche Zeitung de São Paulo. 1937.

Em Fanfulla publica “Conversa sobre Arte” e “A Nova Era”. 1937.

Do bom e do mau gosto - O Estado de São Paulo, 11/12/40.

Entrevista comigo mesmo - O Estado de São Paulo, 30/04/41.

A pesquisa da arte - O Estado de São Paulo, 22/10/41.

Os monumentos - O Estado de São Paulo, 30/11/41.

Parademarsch - O Estado de São Paulo, 10/06/42.

Tomada de posição - O Estado de São Paulo, 1942.

A pintura que realizou no Brasil, malgrado não termos acesso a sua produção europeia e à evolução que se poderia vislumbrar, pode ser descrita como “pintura de ação”, pintura de ações discretas que não se dissolvem na imagem, ações que permanecem válidas cada uma por si mesma pois a imagem não as guia por fora delas mesmas, mas resulta em consonância com o sentido que cada ato patenteia por si mesmo. A imagem, que não era procurada, resultava de uma saturação de atos completos em si mesmos. Se bem compreendemos as ideias deste artista, podemos dizer que o “acabado” dessa pintura resultaria da saturação de uma série de ações, tanto aditivas quanto subtrativas, a qual realizaria a harmonia entre o artista e o tempo, resgatando o espiritual do heteróclito. Esse modo de unidade, por saturação, fazia com que o contorno ou o delineamento das figuras se separasse dos volumes, como um comentário sintético ao fim do processo, sem deixar de ser uma daquelas tantas ações. Volume e espaço em profundidade, afinal, constitutivos de uma referência no mundo, eram submetidos ao processo de ação pelo que resultavam simplificados ao limite. As pinceladas discretas, autonomizadas enquanto ações, provinham ainda da pincelada-golpe-de-goiva do expressionismo, mas deslocadas para o notacional. As ações discretas e delicadas, que pedem uma reiteração e uma acumulação, necessitam de uma tinta fluída, para que se individualizem, e excluem o empasto ou um empapuçamento material que remeteria a uma resistência franca, a uma efetividade ou a uma frustração, ou a uma desmedida da ação; efetividade não é de modo nenhum a questão. A cor, de início intensa, resultava rebaixada e um pouco queimada na transparência das tintas.



Figura 4-Ceia. 1943, óleo/tela, 88,8x109cm.

Fonte : Laudana (1997, p.128).



Figura 5-Casal com Menino. 1942, óleo/tela, 129,4 x 99cm.

Fonte : Laudana (1997, p.44).

Para o expressionismo, e sua centralidade ou fundamento posto no Eu prático, eu voluntarioso e imaginante e, ao mesmo tempo, universal, não poderia haver eternidade a

patentear, mas, tão somente, o impulso pelo qual o eu conquista uma atualidade já marcada pelo choque entre o eu e o mundo; e se o mundo lhe desse as costas, que se o golpeasse e que dele se escarnecesse, que contra ele se disparasse furiosa indignação. Isto posto, há sérias diferenças entre De Fiori e o expressionismo. Não havia para ele, como para Dix, por exemplo, batalhas com máquinas voadoras nem o repique fumegante das metralhadoras; só havia uma batalha eterna entre o bem e o mal, melhor representada por imagens de míticos e genéricos heróis, vilões e dragões (Figura 3). Para o expressionismo só era eterno, ou pelo menos atuante enquanto houvesse homens, o impulso a agir, a submeter o mundo à sua exigência de solidariedade universal, exigência de mútuo e universal reconhecimento universal, que dissolveria particularismos, opressões e repressões. Pode-se, contudo, chamá-lo expressionista, na medida de um primado do Eu prático, mas de um expressionismo singular, da urbanidade como condição formal da ação e de nobreza do espírito que, no mínimo, convivia muito bem com a “nobreza” social, se é que não se identificava com ela. Essa urbanidade podia manifestar, para sujeitos violentamente despojados de seu mundo, uma delicada resignação, que nada tinha a ver, contudo, com a compassividade do expressionismo de Segall, nem com os tormentos de Goeldi, um homem essencialmente expatriado onde quer que fosse.

As pinturas que fez entre nós podem ser agrupadas segundo temas ou gêneros, cada um com vertentes particulares de sentido. Retratos, retratos de grupos ou cenas de interiores, paisagens campestres, marinhas e paisagens urbanas, naturezas mortas e batalhas alegóricas. Entende-se que o tema seja pretexto, ou seja, nenhuma informação literária ou a semelhança com os modelos é fonte do valor artístico, por mais que carregados de paixões; estas últimas são tão somente um elo propiciador. Os retratos de indivíduos e de grupo (Figura 4, Figura 5) representam um certo tipo de heróis e heroínas. Não são eficientes, não tem força incomum nem são capazes de articulação política, talvez figurem o modelo de comportamento e o tipo de situação que o artista vivia após o imenso revés que fora a vitória política do nazismo com tudo o que significou. Seus heróis não esperneiam nem erguem barricadas de rua, nem podem mais organizar a guerrilha de resistência clandestina. Eles preservam a dignidade, a nobreza do espírito e a delicadeza no agir. Representam cidadãos civilizados, urbanos e modernos que, numa comunidade de expatriados, vestem seus velhos trajes elegantes e encenam sua velha sociabilidade; numa palavra, tentam preservar o mais importante do mundo de que foram despojados, daí porque o fundo, nessas cenas ou retratos seja com frequência esquemático ao limite ou uma parede ou cortina que nunca se abre para o exterior.



Figura 6-Marinha com Rebocador. S/data, óleo s/ papelão, 46,1x54,2cm.

Fonte :<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1554>



Figura 7-Represa. S/data, óleo/tela, 44,8x60cm.

Fonte :<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1554>.

A circunstância nas quais deixou a Alemanha e veio ao Brasil e a ausência, aqui, de um meio cultural em que pudesse exercer plenamente a arte, com todas as contrapartidas pressupostas da existência de um público da arte e do reconhecimento que lhe fosse devido, da existência de alguma mediação eficaz entre arte, público e poder, podem ter dado ocasião a uma percepção particular do Brasil. Mesmo vivendo como expatriado urbano e civilizado, nem por isso pode-se atribuir-lhe um amargo desprezo pelo ambiente social brasileiro; se há uma experiência do Brasil nessa arte, não parece que seja desse tipo. É nas paisagens, talvez, que uma experiência do Brasil possa ser encontrada; são as marinhas, as cenas de regatas na represa, as paisagens urbanas e as poucas paisagens dos passeios em Presidente Prudente e no rio Paraná; elas nada têm de descritivo, de local ou de exótico, são paisagens de qualquer lugar ou de lugar nenhum. Como, porém, sua forma pictórica tão peculiar poderia revelar o que este ambiente estrangeiro lhe solicitava? Essas paisagens, tampouco, tem algo de épico, ou, antes quando tem, são paisagens alegóricas, possivelmente não referidas a um ambiente observado imediatamente; é o que acontece com algumas paisagens com cavalos. Se a reiteração de ações discretas mirava “tornar visível o invisível”, haveria então uma solidariedade entre o tema, o espírito humano, e o eterno. Assim, as paisagens não revelam qualquer natureza, são, antes, paisagens antropológicas. Com efeito, a sequência disjuntiva de ações separa contorno e preenchimento, linha e volume, plano e solidez, pelo que, antes parece apontar para uma ausência de substância, uma precariedade ou uma impermanência radical, em que, por exemplo, nuvens tornam-se mais sólidas que a rocha ou o aço (Figura 6). A tinta, com frequência transparente, fazia com que a luz antes atravessasse do que emanasse ou fosse refletida pelas coisas; o traço discreto ou a raspagem advertem que qualquer espessamento excederia as possibilidades da ação. Nada há, nas marinhas e cenas de

regatas (Figura 7), da estridência cromática de Die Brücke, pois a saturação das ações conduz a cor a um registro queimado e recalcitrante à luz. Se há uma substância ela é informe e inerte e tampouco quer mostrar-se aos sentidos; uma substância negativa, por exclusão, matéria como recusa de ser, recusa de diferenciar-se. Mas pela saturação das ações, essa substância não é natural, mas antropologicamente construída, histórica mesmo.



Figura 8- Vista de São Paulo 1942, gouache/papel, 50x64cm.

Fonte : Laudana (1997, p.85)



Figura 9-Cena de Rua 1942, óleo/tela, 89x108cm.

Fonte : Laudana (1997, p.88)

Suas paisagens brasileiras nada tem do exótico nem do otimismo com o trópico, de que, por exemplo, Le Corbusier tão intensamente se compenetrava em *Précisions*. Não sendo exatamente pessimistas, estas paisagens exibem, contudo, precariedade, insubstancialidade, inversões de peso, valor e consistência. Suas cenas urbanas paulistanas (Figura 8), são esquemáticas, como se não comportassem um adensamento histórico; o domo de uma igreja (Figura 9) não encontra um volume e um espaço determinados, mas tão somente tentativas sem resolução, pois não encontra uma escala arquitetônica, circundado por “caixotes” como está. Suas ruas são delimitadas por casas e árvores e percorridas por transeuntes, tudo em notação sumária, cada um num tempo diferente a despeito de reunidos num mesmo espaço; ruas do desencontro, por assim dizer.

Assim, qual seria, de modo mais preciso, a experiência brasileira de meados do séc. XX que essas paisagens dão a ver? Carência de densidade histórica, relações sociais carentes de forma e de permanência, assim como nas instituições? Ausência de diferenciações posicionais, de ações que moldassem ou demarcassem as diferenças, restando tão somente a diferenciação de classe, com sua carga material de fatalidade, de retorno a uma mesmice indiferente? Sociedade cujo leque de tipos ou possibilidades humanas se estende dos brutais aos simplórios? Um tempo que flui sem conhecer ações que estabelecem demarcações permanentes ou a quebra decisiva que retiraria a cidade

da voragem natural? Uma urbanidade sem reconhecimento mútuo, um urbano que pouco solidificou-se contra a indiferença corrosiva da natureza, onde o ato, e não a mecânica do fatalismo, encontre eco, defina, posicione, onde haja ação e palavra pública versus a sorradeira mecânica dos interesses a operar por debaixo do pano? Em vez de respeito e reconhecimento, tão somente bajulação ou condescendência igualmente interesseira?

Talvez, para ele, status social e reconhecimento artístico que orientasse o público para alguma permanência de referenciais, nem se diferenciassem, e nisto estaria às antípodas das vanguardas. Por outro lado, para a orientação à esquerda e ao nacional populismo que se disseminava entre nossos melhores intelectuais, como Mário de Andrade, De Fiori tampouco era lá um candidato muito apto a uma acolhida simpática. Homem sem especial simpatia pelos pobres e oprimidos, sua moral não era social; a sua simpatia dirigia-se ao homem enquanto pudesse reter esta condição humana que é a dignidade; avesso a particularismos de raça ou localismo figurava o homem digno na tradição da iconografia clássica, isto é, com os traços genéricos de um homem branco; quanto aos de cor, o ser de cor não constituía um problema, não que o reconhecesse pelo menos, pois nada há em sua obra ou escritos que demonstrasse alguma preocupação desse tipo. Valores eternos, como o bem e o mal, não eram lhe suspeitos de falsa consciência ou ideologia que recobre e inverte a natureza da exploração. Compreende-se, assim, que não se integrasse muito bem com a intelectualidade brasileira e que permanecesse voz isolada.

Um escultor, pintor e escritor com esse background de reconhecimento e estabilidade de valores, que polemizava livre e abertamente com as vanguardas, com dadaístas, cubistas, expressionistas e surrealistas, sem que isso excluísse a convivência com eles, não estava bem posicionado a navegar num meio em que posições assumidas pudessem ser tão perigosas à sobrevivência. Dificilmente ele conviveria bem com a instabilidade do status baseados em mérito, ou com a facilidade com que o poder manipulava o meio cultural, para um lado e para o outro. Seu desprezo aristocrático ao fascismo e sua autoestima cosmopolita, infelizmente, não o situavam bem para compreender e navegar no Brasil.

REFERÊNCIAS

ERNESTO De Fiori. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9807/ernesto-de-fiori>>. Acesso em: 02 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Ernesto de Fiori**: Exposições Individuais, Coletivas e Póstumas. Site na web. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/ernesto-de-fiori/>. Acesso em 03 jun. 2021.

FIORI, Ernesto de. Os Monumentos. In: LAUDANNA, M. (org.). Ernesto de Fiori: uma retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. (Originalmente publicado em O Estado de São Paulo, 30/11/1941)

KOSSOVITCH, Leon. A Reflexão Artística de Ernesto de Fiori. In: LAUDANNA, M. (org.). Ernesto de Fiori : uma retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

LAUDANNA, Mayra. (org.). Ernesto de Fiori: uma retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

Museu Georg Kolbe. Página de Ernesto de Fiore na web, 2021. Berlin: website do Museu, 2021. Disponível em <http://www.georg-kolbe-museum.de/sammlung/kuenstler/ernesto-de-fiori/>. Acesso em 03 jun. 2021.

CAPÍTULO 12

A ILUSTRAÇÃO DO VAZIO

Data de aceite: 21/09/2021

Mário Sette

Pro. Titular Do Departamento de Arte Do CACE
Da UFPE

RESUMO: Esse artigo concerne uma reconsideração da pintura de ilustração tida como arte. O autor apresenta parte da obra de Velicastelo, uma artista engajada na contemporaneidade pela poética das minorias e aborda uma temática erótica através de figuras, ilustrações e alegorias. O autor considera, que a atividade pictórica pode ter um caráter racional, ligado neuro cientificamente ao córtex, na racionalidade emocional do sistema límbico e, através das punções e ao desejo atrelado ao cérebro reptiliano.

PALAVRAS-CHAVE: Ilustrações, Alegorias, arte contemporânea, Neuro ciências, pinturas.

ILLUSTRATIONS OF THE VOID

ABSTRACT: This article concern the reconsideration of illustration painting as art. The author presentes part of the work of Velicastelo, an artist engaged in contemporary times by the poetics of minorities, addressing na erotic theme through illustration and allegories. The author considers it neuroscientifically that pictorial may have a rational pattern (córtex); emotional linked to the limbic system; or through punctures, linked to the reptilian Brain.

KEYWORDS: Pictures, contemporary arts, illustration, Allegories, Neuro Science.

Uma pintura pode ser, ou não, considerada como uma ilustração, isso é fato. Além do mais, ela pode carregar, no seu conteúdo, uma narrativa alegórica. Pelo uso retórico, uma figura de linguagem que engendra a virtualização do significado e transmite, ao espectador, outros sentidos, além do seu sentido único indicial e literal.

Uma alegoria não precisa ser expressa no texto por escrito. Ela pode dirigir-se aos olhos e, por vezes, encontra-se numa pintura. Ela concerne a metáfora, se compara à sátira, se utiliza do símbolo, alude à ironia e à fábula, ao mito ou à parábola. Essas pinturas ilustrativas, naturalmente, adjetivam textos, estão associadas a conteúdos diversificados e podem ter características alegóricas, carregada de significados. Podemos, dessa forma, considerar uma ilustração como uma obra arte?

Esse trabalho problematiza, na contemporaneidade, a validade e uma reconsideração desses elementos, ilustração e alegorias, que, no passado foram largamente utilizados como obras de arte. Aqui iremos considerar a pintura como ilustração e conseqüentemente o seu objeto relacionado.

Exemplos importantes podemos encontrar, na história da arte, no romantismo de Delacroix na representação “A Liberdade Guiando o Povo” ou no Neoclassicismo de Jacques Louis David no “Juramento dos Horácios”. Estas citações são datadas do século

XIX e associadas aos movimentos onde a pintura esteve à guisa dos ideais revolucionários de um mundo em mudanças e marcaram o prenúncio da revolução industrial na segunda metade do século XIX.

Hoje, no século XXI, outras revoluções afloram no seio da sociedade pós-moderna. Novas concepções de comportamento e sociais ou individuais estão sendo reveladas e consideradas. As questões de gênero, de raça, de crenças, de individualidades, de liberdades de expressão, as questões da sexualidade que constituem um tema nunca tão debatido livremente, afloram. A geopolítica, a economia global, a intervenção do mercado, o uso e abuso das drogas, e as diversidades culturais determinam atitudes, conflitos de natureza regionais, os vetores migratórios, são fatores que incrementam as desigualdades sociais e geram o grande desespero na humanidade. Uma desesperança generalizada e o receio de um grande conflito armado surge no mundo atual. A Natureza dá sinais de desprezo e o planeta necessita de cuidados especiais. Os avanços tecnológicos geram incertezas. Muitos acordos celebrados internacionalmente são desconsiderados.

A contemporaneidade como modernidade expandida pelo contexto mundial do século XX, notadamente pelas duas grandes guerras, pelos conflitos raciais, pelas lutas feministas, pelos direitos trabalhistas e pelos avanços sindicais, pela guerra fria, e ideologias adversas, por tudo isso somado à aceleração da fibra óptica, determinaram o conceito da hipermodernidade, “Tempos Hipermodernos”: Lipovetsky, G. e Charles, S, Ed 70, Lisboa, (2011).

O filósofo francês Gilles Lipovetsky analisa a sociedade pós-moderna na sua obra “A Era Do Vazio (1988), demonstrando sua complexidade, no “Império do Efêmero” (1989) ele contesta os novos valores sociais: “Nós entramos em uma nova fase do capitalismo de consumo” e no livro “Felicidade Paradoxal”, Lipovetsky (2007), repertoria os excessos e o hedonismo atribuído aos tempos de agora e ao consumo. Tomamos esses princípios como contextos para analisar o objeto desse trabalho.

No século XX o mundo ocidental se debateu por suas particularidades, onde as minorias se organizaram em lutas. Agora, no mundo da pós-verdade, em pleno século XXI, o fulcro se volta para uma individualidade e para considerar nossas idiossincrasias.

O mundo não parou de evoluir e o homem permanece na fleuma de, através de expressões e comportamentos, obter ou, pelo menos tentar buscar, a essência da verdade, da liberdade e da sua identidade. Valores vigentes e constitucionais são, assim, constringidos pelas vicissitudes da sua sobrevivência e terminam sendo negociados a ferro e a fogo com o mercado, a geopolítica, os grandes interesses e tudo isso em nome dos bons costumes e das boas maneiras das classes privilegiadas.

Por outro lado, Richard Wollheim em 2002, disserta sobre as condições para que um quadro seja realmente considerado como obra de arte. Num trabalho vasto repleto de argumentos, interrogações e especulações, o autor evidencia que na arte a obra sempre traz dentro da sua essência um naco da essência do próprio artista.

Velicastelo só pintou um quadro, foi seu autorretrato.

Passo aqui a apresentar uma parte da obra da artista Guilhermina Velicastelo, como argumento para discussão objetiva à guisa dos preceitos citados:



Figura 1. Sem Título Guilhermina Velicastelo (2015), nanquim sobre duratex, 50x70 cm.

Fonte: Imagem fornecida pela autora.



Figura 2. A Colegial. Guilhermina Velicastelo (2017), aquarela sobre papel, 21 x 35 cm.

Fonte: Imagem fornecida pela autora.



Figura 3. Medo dos Homens: Castração. Guilhermina Velicastelo (2017).

Nanquim sobre papel, 29 x 42 cm.

Fonte: Imagem fornecida pela autora.

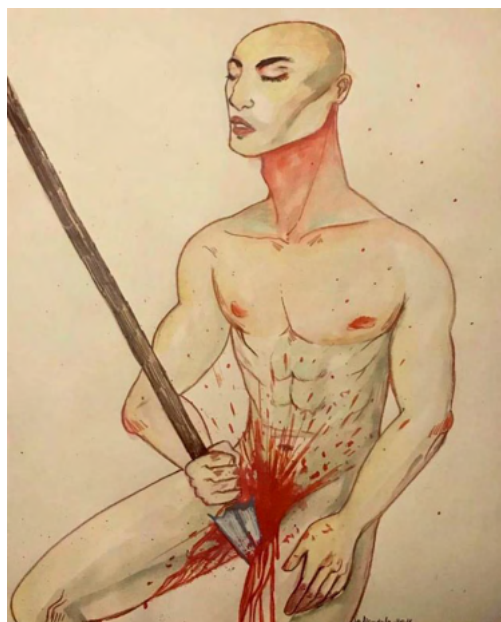


Figura 4. Medo dos Homens: Masturbação. Guilhermina Velicastelo (2018).

Técnica mista sobre papel, 42x59 cm.

Fonte: Imagem fornecida pela autora.



Figura 5. Sem Título. Guilhermina Velicastelo (2018), Mídia digital feito no iPad pro com Procreate.

Fonte: Imagem fornecida pela autora.

Poderemos apreciar esse universo complexo, rico e carregado de conteúdo com peso do seu imaginário.

Destarte Guilhermina, como ilustradora de livros de histórias em quadrinho infanto juvenis, e de cenários e personagens de *RPG games*, em material físico ou virtual, se expressa de forma pessoal, original e objetiva. Trabalha em papel, tela, Duratex e em Pixels. A autora se aventura em telas e quadros de grande, médio e pequenos formatos, em variados temas: no geral sua temática está relacionada ao questionamento de gênero, ao erotismo, ao sado masoquismo, e aborda o feminismo, as relações que antagonizam o opressor e o oprimido, a sedução, a admiração, a obsessão, aos fetiches, as bruxarias assim como os rituais satânicos, a literatura fantástica, onde já foi mais de uma vez premiada pela academia, (ver seu portfólio supracitado).

A intenção da autora movimentou o seu fazer artístico. Velicastelo se torna a primeira observadora e expectadora da sua obra segundo e de acordo com Wollheim. Considerada ilustradora e sendo ilustradora, de fato, ousa, como artista, apresentar trabalhos com leituras abertas.

Nas ilustrações, de uma maneira geral, o figurativo vem apenas adjetivar o texto. Há aqui, em Velicastelo, uma ruptura e uma sublevação, ela confronta uma realidade. A autora determina imperativamente a supressão do texto e isto pode proporcionar um impacto relevante à interpretação da obra. A autora, assim, surpreende a todos quando sua pintura, que é por vezes desprovida de título, dispensa o texto e vem apresentada como único elemento narrativo transbordante de histórias e interpretações. Trabalhos que não merecem comentários, interrogações ou especulações de sua parte (Sette *apud* Zaccara, 2016).

Suponho, que a narradora, num ato falho, venha ilustrar, sua intimidade maior, o seu próprio inconsciente e que revela aquilo que tende a desprezar. Uma representação de sua sombra Juguiana.

Jung define o arquétipo da sombra como o lado escuro do ser humano. Um arquétipo que faz parte do nosso psiquê e que não dialoga necessariamente com aquilo que nos foi passado pela educação, pela religião, pela moral vigente, pela ética e pelos conceitos dogmáticos da sociedade:

Infelizmente, não há dúvida de que o homem não é, em geral, tão bom quanto imagina ou gostaria de ser. Todo mundo tem uma sombra, e quanto mais escondida ela está da vida consciente do indivíduo, mais escura e densa ela se tornará. De qualquer forma, é um dos nossos piores obstáculos, já que frustra as nossas ações bem-intencionadas (Jung, 2000).

No trabalho de Velicastelo algumas considerações aparecem de forma abundante em narrativas ocultas. A pintura pode ir para além do que foi pintado? Existe por trás do que Guilhermina pinta uma história, várias narrativas sugeridas e evidentes sobre as quais ela cala. O silêncio que ela o toma como ética. Entendo que a autora considere que falar sobre o que foi trabalhado na pintura seja desnecessário, desagradável e serviria para enfraquecer seus argumentos. Seria um pleonasma.

Dessa forma, podemos entender que a pseudo apatia, da artista pelo seu trabalho findo, acusa como grande argumento de sua exposição indesejável e constrangedora. Para ela importa o ato de criar e, depois, ela desapega da sua criação. A arte como processo e através da Formatividade a poética como programa de arte representa, a verdadeira inovação ontológica (Pareyson, 1984) do fazer artístico e inclui uma forma do ser humano de auto adaptação às intempéries da dura realidade.

Martin Heidgger na “A Origem da Obra de Arte”, alude à “ALETEIA”, uma verdade de conceito filosófico ligada à virtude O artista ao entrar no ateliê se desnuda. Seria como se enganchar num prego na porta do ateliê e deixar a própria pele ficando em carne viva. Essa metáfora constitui na citação oral da Professora Dra. Maria do Carmo Nino.

Velicastelo sofre.

“As aparências também concernem à realidade (autor desconhecido).”

Porquanto, a artista ilustradora pinta sua própria alma, ora por esfumaço ou aquarelando suavemente, ora no traço duro de um desenho de contornos onde o sangue derrama no duratex.

Ela cria uma cena de estranhamento envolto em mistério acompanhado de um terrível silêncio. Ela sorri como que parafraseando Sartre, “O Inferno são os outros”, no contexto da uma militância feminista e fetichista. Na sua biografia e textos, nunca parou de desenhar ou de pintar.

Uma artista contemporânea que se expressa através do descaso para com os críticos de arte e os curadores quando joga no colo deles a bomba da hermenêutica de uma pintura carregada de estranhas alegorias e divinamente ilustradas.

Na hipermodernidade a Era do Vazio impera e devasta, o Império do Efêmero corrompe valores e nos conduz a uma Felicidade Paradoxal que se mostra irreal e absurda, a leitura de Lipovsky não faz tanta apologia ao contemporâneo, nem o condena. Sinto que ele constata, descreve e caracteriza a hipermodernidade. Adverte.

Na nova era das revoluções, Velicastelo impõe sua pintura que ilustra de forma impactante e alegórica os novos ícones que constituem uma nova fronteira que vem nos impactar:

- Um Minotauro faz alusão à Força, ao poder representando na pintura a sua sexualidade. O sexo agregado à Agressividade (Fig 1);
- O misto de delicadeza numa colegial transsexual transgredindo o natural ao urinar no chão (Fig 2);
- A sugestão de uma amputação punitiva pelo um ato de masturbação (Fig 3);
- O medo dos Homens e a autocastração (Fig 4);
- A Violência e a brutalidade representada numa relação sexual entre uma ninfeta e uma besta fera (Fig 5).

O nosso Sistema Nervoso Central (SNC), está dividido em três grandes regiões. O cérebro racional representado pelo córtex onde se apresenta a nossa subjetividade e a nossa abstração no lóbulo frontal; o cérebro límbico onde nossos processos afetivos se elaboram e se impõem e finalmente o cérebro reptiliano primário responsável pela nossa homeostasia, nossos controles vitais como a sede a fome a libido, suas respectivas saciedades e onde a agressividade se superpõe e compartilha com a nossa sexualidade, uma área importante que se coadunam em mecanismos reprodutivos com grande produção de prazer.

Poderíamos atribuir, uma relação entre movimento artístico: o Suprematismo ao córtex racional, o Barroco ao sistema límbico e às representações eróticas ou perversas ao Cérebro Reptiliano Primitivo. A elaboração artística, partindo de um ponto no SNC predominante se espalha por vias internas e interage com todas as partes do SNC, o que predomina é a origem da intenção e constitui a poética do artista.

Para concluir uma Neurociência da Arte que nasceu na segunda metade do século XX se desenvolve e necessita dessa abordagem em apresentações como os trabalhos de Guilhermina. O Vazio de Velicastelo como alegoria pode ser analisado academicamente e apresentado de forma adequada.

REFERÊNCIAS

Jung, C.G. (2000). *Consciência, Inconsciente e Individuação (1939). Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes. ISBN:85362355-7.

Lipovetsky, G. (2006) *Le Bonheure Paradoxal*, Editions Gallimard, Grenoble, ISBN: 978-2-07-037988-0

Lipovetsky, G. e Charles, S. (2011) *Tempos Hipomodernos*, Ed 70, Lisboa, ISBN: 0789724416335.

Pareyson, L. (1984). *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN: 9788533607293.

Sartre, J.P. (1944), *Huis Clos, Théâtre du Vieux Colombier, Paris*

Sette, Mario (2015):294 "Texto de Curadoria da Exposição "Bosque" na Galeria Capibaribe/UFPE".
Zaccara, Madalena (2016) *De Sinhá Prendada a Artista Visual*. Recife: Editora: CEPE. ISBN: 978-85-93208-01-0

Wollheim, Richard (2002). *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cossac Naif , ISBN:978857031278.

CAPÍTULO 13

PINTORES CANARIOS ACTUALES EN UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE. PAISAJES NEORROMÁNTICOS Y VISIONES DEL PAISAJE EN LOS LÍMITES DE LA ABSTRACCIÓN

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 05/08/2021

David Manuel Méndez Pérez

La Palma. Islas Canarias

RESUMEN: Este artículo muestra diferentes casos de estudio ligados a una estética del paisaje presente en algunos pintores canarios, que en el nuevo milenio realizan novedosas aportaciones a este género desde lenguajes expresionistas. Sus puntos de vista, extraídos de diferentes entrevistas realizadas en sus propios talleres son cruciales. Lejos de anacronismos, su vínculo entre sentir romántico y visceralidad expresionista es una reacción ante esta era de vertiginosos y amenazantes avances tecnológicos, que da la espalda a la naturaleza. Continúa así una respuesta sensible a la realidad definida por la intuición, el erotismo, la elección de motivos naturales y la sensualidad de la propia pintura.

PALABRAS CLAVE: Pintores canarios contemporáneos - Expresionismo – romanticismo – motivos paisajísticos – reacción a la era tecnológica.

PINTORES CANÁRIOS ATUAIS EM
PAISAGEM ESTÉTICA. PAISAGENS
NEORROMÂNTICAS E VISÕES
DA PAISAGEM NOS LIMITES DA
ABSTRACÇÃO

RESUMO: Este artigo apresenta diversos

estudos de caso ligados a uma estética da paisagem presente em alguns pintores canários, que no novo milénio deram contribuições inéditas a este género a partir de linguagens expressionistas. Seus pontos de vista, extraídos de diferentes entrevistas realizadas em suas próprias oficinas, são fundamentais. Longe de anacronismos, sua ligação entre o sentimento romântico e a visceralidade expressionista é uma reação a essa era de avanços tecnológicos vertiginosos e ameaçadores, que dá as costas à natureza. Assim continua uma resposta sensível à realidade definida pela intuição, erotismo, a escolha de motivos naturais e a sensualidade da própria pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Pintores canários contemporâneos - Expressionismo - romantismo - motivos paisagísticos - reação à era tecnológica.

CURRENT CANARIAN PAINTERS
IN A LANDSCAPE AESTHETIC.
NEORROMANTIC LANDSCAPES AND
LANDSCAPE VISIONS AT THE LIMITS OF
ABSTRACTION

ABSTRACT: This article treats about different cases of investigation that emphasizes in the aesthetic of the landscape, common in some current canarian painters. Their points of view, fundamental to understand, were extracted from different interviews that were made in their own workshops. Nowadays, they go on creating new art works in this genre, using expressionist manners. Faraway from anachronistic poses, their link between romanthic feeling and expressionist viscerality is a reaction to this era of giddy technological advances, that gives back to

nature. Therefore, a sensitive answer to the reality follows, and it is characterized by intuition, an erotic and full of sensuality art, and the choice of natural motifs.

KEYWORDS: Contemporary canarian painters - Expressionism – romanticism – landscape motives – reaction to technological age.

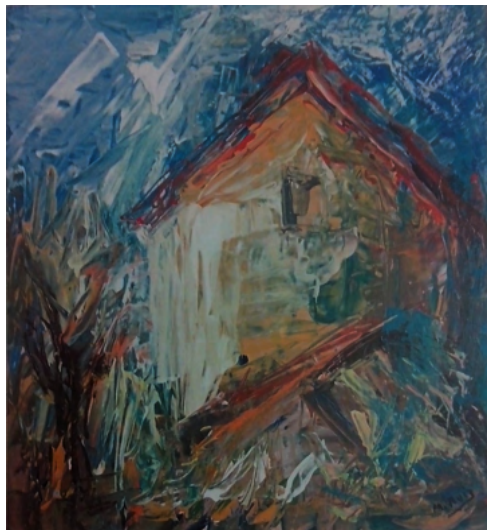
1 | INTRODUCCIÓN

Desde la modernidad, el panorama artístico canario y, en concreto, la disciplina de la pintura, ha estado frecuentada por temáticas y conceptos que giran en torno al género del paisaje. Muchos de los pintores que realizan aportaciones a este género comparten una visión peculiar de la naturaleza. A través de obras espaciales en alto grado de abstracción aluden a espacios intensos, tan reales como imaginarios, que enfatizan la emoción y la profundidad de espíritu. Algunos críticos han señalado los motivos ligados a la arquitectura, el paisaje y sus elementos geológicos o geográficos –montaña, mar, bosque, flora, etc.-, entre los más habituales [ABAD, 2001, pp. 120-121]. La elección de algunos de estos motivos, así como su tratamiento plástico, son también una forma de agrupar y entender las obras de estos pintores:

2 | ARQUITECTURAS EN EL PAISAJE

Entre los expresionistas canarios que han recurrido a espacios definidos por una fusión de arquitectura y medio ambiente, hay que señalar el caso de Manuel Ruiz. En ocasiones, este pintor ha utilizado la literatura -por ejemplo, citando obras de Gabriel García Márquez, entre otros escritores ilustres- para dar forma a estas visiones. Son imágenes basadas en novelas que han interesado al artista, aunque los espacios han sido traducidos desde su imaginación, por lo que no existe naturalismo, sino una expresión libre.

Otro canario que presenta diversas alusiones a la arquitectura en el paisaje es Juan José Gil. Por ejemplo, recurriendo formal y conceptualmente al icono de la casa en una serie homónima, *La casa*. En otras series como *Fragmentos de la isla de San Borondón*, construcciones de un carácter más geométrico se insertan en espacios que aluden a la leyenda canaria de la isla fantasma.



1. Manuel Ruiz. La casa de Macondo (I), 1992.



2. Juan José Gil. La casa encantada, 1985.

Además, se pueden mencionar algunas obras que utilizan directamente como referente el paisaje urbano, en el que es indispensable el papel de la arquitectura. En este caso, hay que destacar de nuevo a Manuel Ruiz, pero también a Pedro González. En ambos encontramos obras de cierta iconicidad, pinturas que rememoran espacios concretos de ciudades canarias con las que los pintores mantienen un vínculo importante; no obstante, aunque se trate de un tema localista y que impone ciertos límites geométricos, sus pinturas cuentan con una gran expresividad¹. Normalmente excluyen los cálculos, tratando de que la pintura fluya mediante gestos espontáneos. Son pinturas que escapan del naturalismo a través de la libre interpretación libre y la apertura a la imaginación; Concretamente, en Pedro González las atmósferas urbanas llegan a ser siniestras, apocalípticas, caóticas, con sombras muy contrastadas que parecen amenazar el lugar.

¹ Desde temprano, la pintura de Pedro Gonzalez empieza a caracterizarse por el uso de la mancha, código con el que alcanza una gran maestría [VVAA, 2001, *Pedro González. Pinturas 1961 – 2001*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de julio - 2 de septiembre de 2001, e Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, 26 de octubre - 30 de noviembre de 2001. Ed. El Umbral, Madrid, p. 55.



3. Pedro González. De la serie *La ciudad*, 2004.

3 I PAISAJES GENUINOS Y NEORROMÁNTICOS

Desde la posmodernidad, el género del paisaje resurge con fuerza en Canarias. Las condiciones del medioambiente insular, cambiante, cercano, afectado por el mar y muy variado, han sido muy influyentes para algunos pintores. Los que cuentan con claras influencias del expresionismo, con frecuencia han desarrollado un paisaje desprovisto de figuras con el que desatan emociones profundas, una postura neorromántica habitual. En esta línea estética, un pintor muy representativo es González González. Su visión del paisaje es universal, abstracta, aunque se percibe bien la esencia de éste género, incluso la idea de insularidad, si tomamos en cuenta la presencia casi constante del horizonte, el cielo o el mar limitando el terreno.



4. Gonzalo González. *Azul*, 2001.



5. Gonzalo González. *Proyecto para un puente*, 1990.

En algunas de sus obras también es habitual hallar construcciones imaginarias, pero en éstas, más que la arquitectura en sí, tiene protagonismo el espacio en su conjunto, como vasto escenario romántico. Sus construcciones conviven con espacios primigenios, lo que el pintor traduce como una metáfora de la relación entre instinto y razón. Es una postura que tanto en la plástica como en el contenido, permanece hoy en la obra de este pintor. Dice Gonzalo González:

“Es un contrapunto lingüístico, una especie de pelea entre la razón y la pasión. En un momento dado hay elementos racionales que articulan el discurso. La razón es el jefe. Aunque sea yo muy pasional, también necesito ordenar para expresarme con más claridad. Es decir, todo esta medido, y todo está interiorizado antes de expulsar de manera pasional [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), p. 633].²

Una manera similar de entender el paisaje está presente en muchas obras de Ana de la Puente. Inicialmente su paisaje fue algo descriptivo, pero muy expresivo en color, aunque igualmente romántico, profundo. Posteriormente, reduce el paisaje a su esencia, registrando aspectos atmosféricos y juegos de luz y sombra. En alguna de sus series acentúa la frialdad del lugar y el efecto de la niebla, al modo oriental, en una línea parecida a Gonzalo González o al británico Ian Mc Keever. Señala la pintora:

“He tenido épocas muy ligadas a la vuelta a la naturaleza; estuve muy interesada en pintores como Friedrich, sobre todo por los años 90, en concreto por los años 1993-94. En realidad durante unos 5 años mi relación con la naturaleza fue total, Romanticismo alemán puro y duro, un encuentro verdadero con la naturaleza, y así, con nosotros mismos. En estas obras había muchas connotaciones poéticas [...] El ciprés por ejemplo, simbolizaba en mis pinturas (como en muchas obras románticas) la muerte, pero también la regeneración. En esas obras hay drama, pero también renacer, engullirse en la naturaleza para reencontrarse consigo mismo” [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015/10 / 05), pp. 620 y 621].³

En el trabajo plástico de Ana de la Puente tampoco hay intenciones naturalistas. Es una obra de gran pureza, que evoca ambientes que expresan estados anímicos, temperaturas y la esencialidad de espacios vírgenes e inmensos, que suele transformar en puras abstracciones, pero que siguen evocando el sentimiento de lo sublime por sus condiciones formales y las sensaciones que desatan.

2 MENDEZ PÉREZ, David, 2016, *El lenguaje expresionista y su influencia en pintores canarios contemporáneos*. Tesis doctoral del Departamento de Bellas Artes, Facultad de Humanidades, dirigida por Sabina Gau, Universidad de La Laguna, Canarias.

3 Ídem



6. Ana de la Puente
Las entrañas, esperanza, fuego, lava, humos, 1993



7. Ian Mc Keever.
Travesía (Det.), 1986

4 | PAISAJES VITALISTAS EN LOS LÍMITES DE LA ABSTRACCIÓN

Otros pintores canarios encuentran en el paisaje una manera, quizás más vitalista, de sumergirse en la abstracción, tendencia habitual del expresionismo. Por ejemplo, obras recientes de Manuel Ruiz, muestran también esta postura de aproximación y alejamiento al paisaje; también revelan dramatismo y, en este caso, su violencia plástica las convierte en obras atormentadas que muestran el temperamento del pintor. Aunque estas aluden a su tierra, en concreto al sur de Gran Canaria, su grado de abstracción es alto, presentan una gran carga emocional y están lejos de los localismos. Presentan saturación cromática y cierta postura lúdica y primitivista, pero también una profundidad espiritual relacionada con las memorias adquiridas en la isla.



8. Manuel Ruiz. De la serie *La tierra que nos queda I*, 2008 aprox.

Otras obras canarias que se acercan a este género desde esta postura vitalista son algunas de Luis González. Su grado de abstracción también es muy elevado, pero se sigue apreciando la influencia del paisaje. No obstante, en estas obras de Luis González no hay tema identificable, sólo materia y energía para gastar haciendo lo que le gusta. No es un pintor narrativo, no pretende expresar ni contar nada; es así como entiende la belleza, para él solo es belleza [GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015 / 04 / 24), pp. 570 Y 572] ⁴. Son obras líricas y sensibles, pero su percepción traduce el motivo de modo enérgico y caótico, expresando un estado cíclico de orden y caos a través del cual registra sensaciones lumínicas y matéricas.



9. Luis González. *Paisaje II*, 2013

4 Ídem.

En esta línea se pueden mencionar también obras de Félix Juan Bordes, que en su trayectoria ha hecho alusiones al paisaje de manera generalizada. Sus espacios abstractos son oníricos, alejados de la realidad objetiva, con una huella del Surrealismo de pintores como Roberto Mata, influyente en su trabajo. Alude a paisajes microscópicos, lugares en los que se producen nacimientos, simbiosis o azar. Bordes aborda el espacio como territorio para la transformación, como lugar donde suceden cosas. Más que lo romántico, le interesa el contacto directo con la naturaleza que tiene el hombre primitivo. Señala el pintor:

“Es una manera de estar conectado con el inconsciente colectivo [...] El contacto con los elementos de la naturaleza, aquello que cambia y aquello que permanece, el sentir de los episodios territoriales como algo profundo que dispone de entidad, como lo que es desierto, llanura, meseta, mar, etc. [...] (episodios que parece que respiran y que tienen alma)” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 656] ⁵.



10. Félix Juan Bordes. *La apertura del utero del universo*, 2005.

5 | ALUSIONES A LA MONTAÑA, EL MAR O LA FLORA

5.1 Visiones de la montaña o el volcán

Otros pintores canarios recurren a temas o elementos paisajísticos concretos, como la montaña, el volcán, el mar, el bosque o la flora, desde un enfoque universal y, aunque puedan aludir a lugares conocidos, siempre los presentan desde un enfoque universalista. La abstracción es destacable, pero se presenta en diferentes grados, por lo que plásticamente las obras transmiten sensaciones diferentes. Por ejemplo, en algunas obras de García Álvarez hallamos una traducción plástica del tema de la montaña a formas

⁵ Ídem.

simples, poco detalladas y que simultáneamente se convierte en excusa para el despliegue gestual y la libertad cromática. El tema se presenta al espectador como una explosión congelada en la que el color, la gestualidad y el propio tema se encargan de transmitir la fuerza de la naturaleza desde la subjetividad del pintor.

Una traducción similar de este tema en cuanto a rotundidad o pregnancia formal, a la vez que muy diferente al caso anterior en cuanto a tratamiento y enfoque, se puede encontrar en algunas pocas obras de Santiago Palenzuela. Este canario toma como referencia una montaña concreta, el Teide. Su iconicidad es mayor, pero descontextualiza la figura al aplanarla, utilizandola tanto para expresar un sentimiento de su tierra como para aportar una visión dramática y grandiosa de esta estructura geológica, natural e imponente, ayudándose también de la simbología del color. Señala Santiago Palenzuela:

“Yo creo que pintar es como un calidoscopio, te pones en la mirada de otros. A través de los cuadros puedes ver las miradas de los demás. [...] Uno pinta en principio para sí mismo, pero intenta compartirlo, es parte de la comunicación [...] Bueno, lo que me interesa en realidad es el hecho visual [...] lo que diga la propia pintura [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 05 / 13), p. 550] ⁶.



11. José Antonio García Álvarez. *Volcán*, 2009.



12. Santiago Palenzuela. *Teide negro*, 2011.

En otros casos hallamos obras más icónicas y ambientales, pero no menos expresivas, por ejemplo la serie *Montaña* de Pedro González. Más allá de un sentimiento patriótico o un interés naturalista, la inquietud de pintar proviene de su intención de corresponder a la majestuosidad de un accidente geológico que le es familiar, así como de pintar el recuerdo de este mismo localismo, el Teide, enfrentándose a éste de manera universal [VVAA, 2001, p. 211], aspecto que consigue gracias a su alfabeto plástico, ya muy depurado.

⁶ Ídem



13. Pedro González. De la serie *La Montaña*, 2000.



14. Baudilio Miró Mainou. *Bermejál*, 1996.

Algo parecido ocurre en la obra de Miró Mainou, quien a pesar de poder vincularse emocionalmente con un paisaje concreto -por ejemplo, *Montaña Bermeja*- lo que pretende es expresar un paisaje interior [VVAA, 1999, p. 49]. Su enfoque es universal y su sentimiento, lejos de una mirada bucólica o pastoril, contiene drama y soledad. Declara este pintor, “Yo no hago paisajismo. Pinto el espíritu del paisaje. [...] El aspecto que yo recojo del paisaje es su impresionante soledad cósmica” [Ídem, pp. 18 y 53]. Su objetivo no es reproducir un paisaje, sino crear un mundo pictórico que refleje simultáneamente su ser y el de la naturaleza. Para Carlos Díaz Bertrana, su postura, como la de los románticos, tiene una función mediadora entre el hombre y lo divino [Ídem, p. 17].

Este comportamiento, habitual en muchos pintores expresionistas, se repite en algunos canarios que cuentan con esta profundidad de espíritu y registran de manera pasional e inmediata aquellos paisajes que llaman su atención. Estos pintores tienen un antecedente en el paisaje de un alemán que emigró a las islas Canarias en los años 30, Bruno Brandt. En éste, los temas de la montaña o el bosque también son muy habituales. Brandt muestra en su paisaje una postura tan profunda como convulsa; las rocas o los árboles se convierten en trazos espontáneos de color que registran lugares que interesan al artista, asombrado de la belleza natural de las islas. Pero no pretende reproducirlos, sino encontrar un símil en la pintura, haciendo que ésta también muestre su propia naturaleza.



15. Bruno Brandt. *Por las faldas de la Caldera (Oeste)*, s/f (1950 aprox.).

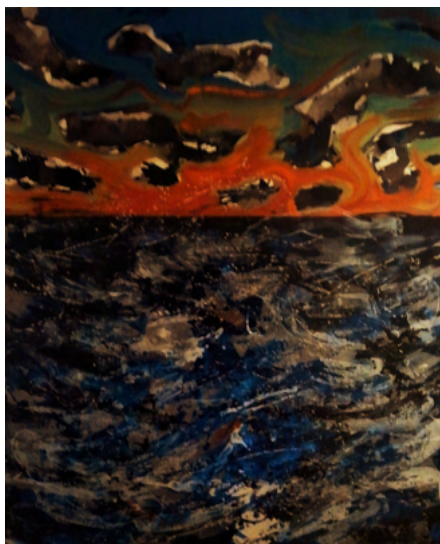
5.2 El mar como motivo de reminiscencias románticas

Este otro motivo y elemento paisajístico habitual, también ha sido recientemente tratado desde actitudes expresionistas por pintores canarios como Pedro González, Gonzalo González, Juan José Gil, García Álvarez, Juan Hernández o Juan Pedro Ayala, entre otros. Según Lázaro Santana, el mar no ha sido un motivo demasiado explotado en las islas Canarias ni en la península ibérica hasta la entrada del siglo XX, presente sólo en contados pintores, como Botas Ghirlanda, Cadwallader Washburn o Eliseo Meifrén. Incluso en la modernidad canaria, no fue un tema atrayente para los pintores, que se ocupaban de los límites de la isla hacia dentro, sin atender a las posibilidades que este tema ofrecía; sólo fue una prolongación del paisaje, pero sin protagonismo [SANTANA, 1994, pp. 9-14]. Posteriormente, desde la posmodernidad, encontramos un paisaje de tintes románticos, que sí utiliza el mar como motivo, un paisaje casi siempre desvinculado de otro elemento y centrado en la línea del horizonte, un modo de abstraer el tema a la vez que de aportarle universalidad. Sin embargo, los pintores que desarrollan esta postura añoran a esta postura romántica un primitivismo que resta serenidad y silencio a la imagen, provocando otra emotividad. Se trata de una actitud muy habitual en la estética alemana, en la que la profundidad espiritual va unida al impacto y la vehemencia de la imagen.

Por ejemplo, en obras de Juan Pedro Ayala, tal y como éste argumenta, suele haber una idea clara de lo que pretende pintar, pero se centra en el proceso, haciendo hablar a los recursos y convirtiendo el tema en una excusa. Ayala toma referencias de la naturaleza -cielo, mar, etc.- y las lleva a versiones más abstractas [AYALA, *Entrevista*, (2014 / 06 / 10), p. 557]⁷. En Juan Hernández –pintor de referencia para Ayala- hallamos obras de influencia expresionista en las que el tratamiento es similar; se aprecia un sentimiento hacia ese

⁷ Ídem

vasto espacio que es el mar, pero también con un objetivo claro de utilizarlo con intereses formales expresivos.



16. Juan Pedro Ayala. *Sin título* (De la serie *Mar*), 2006



17. Juan Hernández. *El lago. La otra orilla*, 1985

Esta misma idea de escoger el tema del mar, no sólo por sus cualidades emotivas o poéticas, sino por la oportunidad que éste brinda para el empleo de unos recursos plásticos concretos, se da también en pintores como García Álvarez desde los años 90 hasta la actualidad. En series como *De la orilla al horizonte* o en *Ocean*, se aprecia muy bien, ya que emplea signos abstractos para expresar el paisaje como lugar imaginario, aunque, en ocasiones, con elementos figurativos reconocibles. En éstas obras todavía preserva la visión enérgica de la materia que había despertado en su obra ya en los años 70, continuando desde los años 90 hasta la actualidad, con una clara influencia del Expresionismo abstracto americano [SANTANA, 1994, pp. 18 y 20].



18. José Antonio García Álvarez. *De la orilla al horizonte*, 1993.

5.3 El bosque, el árbol o la flora

Estos tres motivos también son habituales en pintores canarios con un interés en la factura típica del expresionismo, desde el siglo pasado al presente. Algunos realizan paisajes en los que, aunque destaque un claro grado de abstracción, se reconocen bien los elementos representados. Hay ejemplos en las palmeras de Díaz Padilla, los bosques de Pedro González, los árboles de García Álvarez, la alusión al *Garóé* -emblemático árbol de El Hierro- de Rafael Monagas, o los árboles de ciudad de Juan Pedro Ayala. Todos estos pintores mantienen en una línea temática y formal similar a la de muchos neoexpresionistas. Señala Pedro González:

“Tratar el bosque es una manera de ver la pintura. Mi pintura en el bosque se desarrolla en la forma. No pinto frente al bosque, sino hasta que aquello se parezca a mi bosque [...] sencillamente imaginarme árboles y trasladarlos al lienzo” [VVAA, 2001, p. 177].



19. Pedro González. De la serie *El bosque*, 1994.



20. Ramón Díaz Padilla. *Palmeral*, 1982.

En una línea similar en cuanto al uso de este tema, se halla la serie *Hortz* de Ramón Díaz Padilla, quien alude a la palmera sin fines descriptivos, sólo como vehículo para la libertad formal, aunque atendiendo a la luz mediterránea. La palmera se presenta descontextualizada, abstraída, como un motivo para reflexionar sobre la forma, el gesto, la luz y el espacio pictórico, protagonizando la composición. Son obras enérgicas y arriesgadas en las que el pintor confiere gran importancia al proceso creativo, del que realmente surge la palmera a través de una alternancia de construcciones y destrucciones formales.

Por último, señalar algunas obras de Juan Pedro Ayala en torno a este tema y elemento paisajístico. Le interesa el paisajismo oriental y las formas preciosistas de representar la naturaleza [AYALA, *Entrevista*, (2015 / 03 / 30), p. 564]⁸. Para este artista, la figura del árbol tuvo primero un interés icónico, pero posteriormente la apreciación por su forma y su vínculo con la naturaleza, dieron paso al despliegue de la mancha y la libertad formal, pasando a ser el tema en segundo plano, como ocurre también en los árboles del alemán Rainer Fetting, por ejemplo. Por lo general, en éstos árboles, la forma aparece en el propio proceso, aunque el pintor tenga una idea previa. Señala Juan Pedro Ayala: “Yo se lo que voy a pintar, y me doy libertad en lo formal. Mis cuadros son batallas, en las que los resultados son los registros de esas batallas” [Ídem, pp. 659 y 660].

⁸ Ídem



21. Juan Pedro Ayala. *Sin título (Pino)*, 2008.



22. Rainer Fetting. *Abetos- nieve*, 2001.

6 | CONCLUSIONES

Este artículo no pretende criticar ni los nuevos medios, ni las manifestaciones artísticas que utilizan herramientas tecnológicas o digitales, más bien pretende oponerse al arte vacío e inerte que se ha ido desarrollando con los tiempos y que, en ocasiones, ha sido creado con estos medios, dada la facilidad y rapidez que tienen para generar imágenes en serie y con frecuencia, fáciles, complacientes.

Algunas obras de arte perduran en el tiempo. En el caso de las obras que aquí se presentan, responden a un género cuya estética es una herencia del Romanticismo, ya que contiene parte de su mensaje, pero se trata de un paisaje cuyo lenguaje seduce e irrita a su modo, situándose lejos de lo bello, obedeciendo a la agitación del alma y no a las modas. Esta actitud pictórica es una crítica sensible del mundo, que destruye la realidad cotidiana describiendo la inconsistencia de nuestras descripciones de la realidad e incidiendo en una visión mágica del mundo. Se trata de una visión directa del paisaje en la que no hay cabida para la lógica, sino para los sentidos. Esta experiencia es consecuencia de una mirada concreta y su interpretación es producto de un sentir determinado, aquel que describe el mundo desde el interior humano, quedando patente en la pintura. Es una mirada que va más allá de lo bueno o lo malo, lo bonito o lo feo, un mirar que estamos perdiendo y que es importante preservar mediante el arte, estando éste siempre activo y presente.

Una parte de la posmodernidad pretende entregarse, continuar y reflejar la modernidad y su cuestionable y contradictoria idea de bienestar. Para este arte, el mundo demanda un arte entregado al consumo, dando la espalda a todo comportamiento existencial y espiritual, persiguiendo anular nuestras preocupaciones a costa de anular nuestros sentidos. Son obras vistosas a primera vista, llamativas, pero paradójicamente muestran la mentalidad materialista general de una sociedad impaciente por consumir y a

la que se ha adormecido para que no pueda ver más allá de sus funciones vitales. Al lado de este arte corre otro paralelo, uno para el que las demandas no parten de afuera, sino de adentro, de las inquietudes personales del creador, inquietudes que consiguen conectar con el espectador, porque tocan aspectos universales y nos llevan a una experiencia estética profunda, que como humanos necesitamos.

El capitalismo se ha encargado muy bien de envolvernos en un sistema que no para de ponernos muros para que no veamos quienes somos. Paradójicamente, la respuesta actual de muchos artistas a este entramado ha sido aprovechar las condiciones de este sistema para su trabajo, jugando a su juego. Con ello, algunos han conseguido nuevas vías de estética y comunicación, pero en realidad han acabado sucumbiendo al sistema a costa de alcanzar la fama o de permanecer en el circuito del arte. Sin embargo, otros artistas permanecen a su manera, realizando un arte contracultural, que no se somete a esta tendencia o imposición.

Cada momento histórico presenta situaciones decisivas para la sociedad y la cultura. Muchos pintores piensan hoy que las consecuencias de la globalización son un motivo suficiente para reaccionar ante esta imperialización que se nos viene. Hoy también es tiempo para un surgir romántico o lo está siendo desde algún tiempo. Muchos pintores siguen oponiéndose a una vida gobernada por un consumo desmedido que está cegando al ser humano. Afortunadamente continúan surgiendo nuevas expresiones artísticas vitalistas, sinceras, expresiones que consiguen tocarnos el alma.

David Méndez Pérez

REFERENCIAS

ABAD, Ángeles, 2001, *La identidad canaria en el arte*. Centro de Cultura Popular Canaria, (Islas Canarias).

BLANCO, Pilar / GAU, Sabina, 1996, *Fundamentos de la composición pictórica*, Colección textos Universitarios, Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación, Gobierno de Canarias, (Islas Canarias).

D'ANGELO, Paolo / DUQUE, Félix, 1999, *La religión de la pintura. Escritos sobre filosofía romántica*. Editorial Akal, Madrid.

DONDIS D. A., 1976, *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.

MÉNDEZ PÉREZ, David, 2017, *El lenguaje expresionista y su influencia en pintores canarios contemporáneos*. Tesis doctoral del Departamento de Bellas Artes, Facultad de Humanidades, dirigida por Sabina Gau, Universidad de La Laguna, Canarias.

ROSEMBLUM, Robert, 1993, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo. De Friedrich a Rothko*, Editorial Alianza Forma, Madrid.

SANTANA, Lázaro, 1994, *García Álvarez. Sólo el mar*, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria y Sala de Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

VVAA, 1999, *Miró Mainou. Retrospectiva*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de febrero - 4 de abril de 1999. Ed. El Umbral, Madrid.

VVAA, 2001, *Pedro González. Pinturas 1961 – 2001*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de julio - 2 de septiembre de 2001, e Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, 26 de octubre - 30 de noviembre de 2001. Ed. El Umbral, Madrid, p. 55.

En línea:

CASTRO, E., 2017, *Entrevista a Avelina Lesper*. Disponible en: <http://www.avelinalesper.com/2017/03/entrevista-avelina-lesper-por-ernesto.html>. Consultado en 2017/09/24.

CAPÍTULO 14

TUNGA: JOGO DE AFINIDADES

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 03/07/2021

Wellington Cesário

UFS - São Cristóvão/SE

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

RESUMO: O objeto de análise deste texto é o jogo de afinidades que a poética de Tunga possibilita. O caráter híbrido e experimental de sua produção revela seu viés investigativo, sua abertura a outras linguagens. É essa estrutura poética, por vezes de caráter indeterminado, que permite a participação do outro na constituição de sentido de sua arte, que aqui se expõe, a partir da análise de algumas obras. Conclui-se que o desejo é uma questão fundamental em sua arte e a continuidade da vida seu sentido último.

PALAVRAS-CHAVE: Tunga; arte contemporânea; afinidades.

TUNGA: GAME OF AFFINITIES

ABSTRACT: The object of analysis in this text is the game of affinities that Tunga's poetics enables. The hybrid and experimental character of his production reveals his investigative bias, his openness to other languages. This poetic structure, sometimes of indeterminate character, that allows the participation of the other in the constitution of meaning of his art, is here exposed, from the analysis of some works. Desire is perceived as a fundamental issue in his art and the continuity of life is the ultimate meaning.

KEYWORDS: Tunga; contemporary art; affinities.

INTRODUÇÃO

O jogo de afinidades que instaura Tunga está de acordo com a estruturação de sua poética. Seu campo de trabalho é variado, pois inclui desenho, *performance*, instalação, pintura, escultura, mas também produção textual que influi marcadamente na composição e leitura de sua obra. Várias de suas proposições são então abertas à experimentação, seja em trabalhos com a livre participação do público ou em conjunto com outros artistas, como a coreógrafa Lia Rodrigues, o poeta e músico Arnaldo Antunes e os diretores Arthur Omar e Shelagh Wakely. No fundo, cada peça ou ação de sua produção parece fazer parte de uma engrenagem maior, pois é o campo simbólico que mira o artista.

Brasileiro de Pernambuco, Tunga realizou em 1974 sua primeira mostra individual, cujo título já causa estranhamento: Museu da Masturbação Infantil. Tendo vivido até 2016, em sua longa produção, o artista desenvolveu um vocabulário plástico próprio, cujos elementos são recorrentes e, embora se apresentem, por vezes, de modo enigmático, determinantes para dar sentido a essa obra. Então, em proposições como *Vênus*, *True Rouge*, *Laminadas Almas*, *O Nervo de Prata* e *Resgate* vislumbramos o sentido dessa produção, supomos encontrar os

nexos de seu jogo poético, de seu jogo de afinidades.

JOGO DE AFINIDADES



Figura 1. Tunga, *Vênus*, 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192cm. Foto do autor.

Certamente, a obra mais conhecida de Tunga é *Vênus* (Figura 1), de 1976. Posteriormente, ele mudará a grafia desse título para *Vê-nus*. Reitera-se assim a visão do nu, numa obra na qual o nu não está presente, pelo menos não fisicamente. Algo físico ali, que nos faz ver, é a luz que incide como pura energia, cujo sentido não é outro senão o campo psíquico do espectador. O intuito parece ser incitar o imaginário, pôr o desejo e seu limite em questão. Em meio aos elementos que compõem a obra uma mosca (Figura 2), que nem todos percebem. Ela talvez nos remeta ao cheiro como vetor de atração. Esse inseto retorna em trabalhos posteriores, assim como as correntes e amarrações que compõem o vocabulário plástico do artista. Esta tática de recorrência de determinados elementos, por vezes causa certo estranhamento, mas tem lógica no conjunto de sua obra. Ele explora diversas versões de linguagens e entre tangências e atravessamentos formula uma engrenagem de associações que dá sentido a essa poética.



Figura 2. Tunga, *Vênus* (detalhe), 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192cm. Foto do autor.

A abertura à experimentação e a estrutura lógica da poética de Tunga favorecem a intervenção de outros artistas em sua arte. É o que acontece na proposição *True Rouge* (Figura 3). A obra é de 1997, mas contou com diversas versões. Na foto que aqui apresentamos, temos um espaço especificamente construído para alojá-la, no Instituto Inhotim no Brasil, mas num filme de 1998, em parceria com Shelagh Wakely, exhibe-se uma montagem feita em Londres com sons de cigarras e associada a uma *performance* com participação de amigos e convidados. Destacamos também uma dessas instaurações, a realizada em 2004, com colaboração da coreógrafa Lia Rodrigues. Esse conceito instauração, que implica associar *performance* e instalação, na verdade, é de Lygia Clark, o que revela também aí uma afinidade com seu trabalho. De todo modo, nas duas instaurações aqui destacadas, o que se vê é a saturação do vermelho em clima erótico. No trabalho em conjunto com Lia Rodrigues os participantes que ela dirige se apresentam nus e nos levam a uma reflexão crítica sobre o desejo e seus limites no meio social. Em relação à sua estrutura física temos de fazer menção ao fato de que não há nada de ilusório no trabalho, todos os elementos de sustentação das peças expostas são evidentes. O artista desvela então a própria estrutura de seu jogo de afinidades e sua produção de sentido.



Figura 3. Tunga, *True Rouge*, 1997. Tinta vermelha, feltro, redes, vidro, bolas de sinuca, esponjas do mar, madeira, escovas limpa-garrafa, 1315x750x450cm. Foto do autor.

Outra instauração de impacto junto ao público é *Laminadas Almas*, de 2004, que ganhou novas versões em 2006, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e em 2007, na Luhring Augustine de Nova York. O intuito do artista é instigar o espectador a participar de uma construção imagética. Tunga cria um ambiente poético, a partir de um jogo de luz e sombra. Cabe, portanto, ao espectador afinar o sentido de sua percepção. Na montagem feita no Jardim Botânico, entre os participantes, aparece a figura do cientista, com jaleco branco, mas também pessoas nuas - que encontram ali determinados elementos, como luvas e asas de mosca, disponíveis para ser usados de acordo com as expectativas de expressividade de cada um. Como a proposta é de abertura à experimentação e cada um percebe o jogo a seu modo, é o indeterminado que se coloca aos participantes.

Essa proposição de Tunga simula a transformação dos corpos, nos faz pensar a imbricação entre seres, junção de partes e possíveis metamorfoses de nossa natureza. Nessa experiência novas figuras são criadas, por vezes provocantes, e o desejo ali, de acordo com as circunstâncias, toma corpo, atualiza-se na mente dos participantes. *Laminadas Almas* tem um sentido investigativo, característica que se apreende pela importância da luz nesse trabalho. Ela se projeta no espaço, mas também cria zonas mais escuras, dimensiona as sombras dos participantes em novas composições formais. O jogo proposto pelo artista é provocar o espectador a perceber essa construção imagética, a se envolver, de algum modo, na compreensão do enigma, que se constitui e se atualiza na presença.

Tunga compõe sua obra com muita astúcia, pois nos envolve numa aura de sentidos, cujos nexos em algum momento se interligam. O que ele executa é uma

inteligente amarração de fatos e ideias, um jogo de afinidades, e assim conecta elementos, complementa dados, aproxima histórias, constituindo desse modo seu universo imagético. A produção de *O Nervo de Prata*, de 1986, nos mostra justamente essa lógica conceitual do artista.

Tal como em *True Rouge*, o filme *O Nervo de Prata* também conta com a participação de outro artista em sua produção. A parceria que se firma então é com Arthur Omar, que assina a direção, edição, roteiro e trilha sonora desse trabalho. O assunto é a obra de Tunga, este interpretado, numa parte, pelo ator Paulo Cesar Peréio, mas noutra é ele mesmo que aparece no filme. Primeiramente, Tunga atua verificando chapas de raio X e posteriormente, realizando um de seus Tacapes, cuja base é uma trança de fios de metal, coberta com pedaços de ímãs. Omar cria um clima de envolvimento com as principais proposições de Tunga até então. O ator Peréio nos conta a respeito da realização do filme sobre o túnel Dois Irmãos, parte integrante da instalação *Ão*, de 1980. Na sequência do filme temos referência à peça *Eixos exógenos*, à performance *Xifópagas Capilares Entre Nós, a Sem Título (Sedativa)* e a suas narrativas e também ao recorrente elemento toro, dando então destaque à ideia de circularidade, uma das premissas dessa estrutura poética. Omar finaliza o filme retornando à sequência de imagens de *Ão*, à projeção contínua do interior do túnel - refaz-se assim a figura de um toro imagiário.

A imbricação entre o trabalho de Omar e de Tunga é interessante, pois ambos concorrem para a atualização do sentido dessa poética. O jogo de afinidades que instaura Tunga visa então justamente à constituição desse universo poético, dessa imagética. Um recurso também empregado por ele nesse sentido, foi integrar uma produção textual à estrutura de seu trabalho, fazer de suas narrativas parte constituinte de sua poética. O artista diz testemunhar fatos, portanto temos de considerar seu discurso. Seus relatos são intrigantes, mas possuem aparência de verdade, pois são situações documentadas, recortes de jornais e registros de pesquisas. O livro de Tunga *Barroco de lírios*, publicado em 1997, é rico nesse tipo de registro. Suas narrativas e imagens representam então mais um lance na estruturação significativa dessa poética, pois são histórias que justificam e interligam fatos e encontram, enfim, elos em sua plástica.

Ao que parece, uma análise sobre a obra de Tunga pode partir de qualquer elemento, de qualquer ponto de seu desenvolvimento, pois o jogo de associações, de afinidades, não parece ter fim. Os encadeamentos não são fortuitos, e Tunga fala para a humanidade, aborda questões fundamentais sobre a relação entre o homem e o mundo, como o erotismo e o desejo. Verifica-se, assim, a analogia entre a força magnética de atração dos ímãs e o erotismo entre os corpos e de modo mais elementar, por isso mais fundamental, na relação entre fluidos corporais e a vida. Em essência, o trabalho de Tunga parece expor a natural metamorfose e continuidade da vida. Por isso, talvez, o hibridismo de sua plástica e a insistência na questão do desejo e sua alquimia.

Uma de suas proposições mais interessantes é a instauração *Resgate*, de 2001,

realizada na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Nesse evento, outra parceria com Lia Rodrigues, que dirige mais de cem participantes, e a presença do poeta e músico Arnaldo Antunes, cantando os versos de “Teresa”, do próprio Tunga. Verifica-se então que diversas linguagens se associam nessa composição, além de o artista ter incluído obras anteriores, como *Há Sopa* e *Lúcido Nigredo*. Ele também participa da ação ao tomar da sopa servida e, inesperadamente, ser envolvido por três participantes seminuas. O desejo assim se revela. Elas envolvem seu corpo com maquiagem e o integram ao conjunto de coisas que ali acontecem. O evento como um todo deve ter sido impactante, pois se trata de um espaço tradicional e nele se via o brilho de peças em vidro, correntes, que nos remetem à ideia de aprisionamento e outros objetos metálicos como vasos e cálices, mas também cobertores jogados e pessoas com pratos de sopa, em evidente contraste com o ambiente. Nesse espaço socialmente estabelecido, com suas regras de conduta, o aspecto geral é de caos. Em questão então o desejo e as interdições sociais, já que as amarras persistem.

CONCLUSÃO

Como vimos, Tunga estrutura sua poética a partir de um jogo de afinidades, de associações. Desse modo, ele articula elementos recorrentes de sua plástica, complementados e relaciona histórias, constituindo uma aura de sentido em torno de sua obra. As proposições que formula são abertas à experimentação e à participação do outro em sua produção de sentido. Parcerias com outros artistas, como Lia Rodrigues, Arnaldo Antunes, Arthur Omar e Shelagh Wakely, foi algo recorrente ao longo de sua produção. Isso se deu justamente em razão do hibridismo de sua arte e sua abertura a outras linguagens. Foram analisadas as proposições *Vênus*, *True Rouge*, *Laminadas Almas*, *O Nervo de Prata* e *Resgate*. Constataram-se, enfim, como ponto fundamental de sua arte a questão do desejo e sua alquimia, e como sentido último a continuidade da vida.

REFERÊNCIAS

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

O NERVO de Prata. (filme). 1996. 20,21min. Disponível em: <https://vimeo.com/42974797>. Acesso em: 5 jan. 2020.

RESGATE. (filme). 2001. 8,39min. Disponível em: <https://vimeo.com/45080261>. Acesso em: 5 jan. 2020.

TRUE Rouge. (filme). 1998. 6,47min. Disponível em: <https://vimeo.com/80977701>. Acesso em: 5 jan. 2020.

RÉPLICAS DO “EFEITO BILBAO”: A NOVA GERAÇÃO GLOBAL

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 02/08/2021

Jordi Oliveras Samitier

UPC, Universidad Politécnica de Catalunya
(Barcelona Tech)
Barcelona
<https://futur.upc.edu/178952>

Mila Nikolić

ESDi . Universitat Ramon Llull
Sabadell
<https://orcid.org/0000-0002-8081-7103>

RESUMO: O “efeito Bilbao” tem sido um dos conceitos mais utilizados e um dos fenômenos mais discutidos na história urbana das últimas duas décadas. Este artigo questiona o que tem representado para as disciplinas de arquitetura e urbanismo e para o sistema de infraestruturas culturais, proliferação, réplicas do efeito, imitados inúmeras vezes em outras cidades desejosas de sucesso semelhante. Analisamos essas estratégias urbanas que utilizam edifícios museológicos como gatilhos e catalisadores para crescimento ou regeneração física, funcional ou simbólico, com foco nos casos de bairros recém-criados (Ilha Saadiyat, Abu Dhabi, West Kowloon de Hong Kong, Nuevo Polanco, Cidade do México) e aqueles que disseminam a indústria cultural em estúdios, galerias e museus de artistas para energizar centros urbanos ou reclassificar antigas áreas industriais e portuárias (Wynwood, Design District e Museum Park,

Miami, West Bund Xangai), examinando suas peculiaridades e nuances, intenções e contextos, a validade geral do modelo e as causas dos diversos resultados. As barreiras sagradas entre museus e empresas, se existiram, caíram, e por isso prestamos especial atenção ao processo de desenvolvimento de megaprojetos culturais e sua busca por um modelo satisfatório mesmo com atores muito diversos envolvidos. Mostramos que o conteúdo, o contêiner e seu ambiente não perdem a importância na oferta cultural e turística e no projeto educacional da nova geração global de projetos culturais, mas que as expectativas passam de um prédio isolado para um todo, da arquitetura ao urbanismo, de uma função à sinergia, do “efeito Bilbao” ao efeito cluster, da regeneração urbana à reposição global.

PALAVRAS-CHAVE: Museu, arte urbana, cultura urbana, regeneração urbana, novas estratégias urbanas.

REPLICAS TO THE “BILBAO EFFECT”: THE NEW GLOBAL GENERATION

ABSTRACT: The “Bilbao effect” has been one of the most used concepts and one of the most discussed phenomena in urban history of the last two decades. This paper questions what it has represented for the disciplines of architecture and urbanism and for the system of cultural infrastructures, the proliferation, the replicas of the Bilbao effect, imitated countless times in other cities desirous of similar success. We analyze those urban strategies that use museum buildings as triggers and catalysts for growth or physical regeneration, functional or symbolic,

focusing on the cases of newly created neighborhoods (Saadiyat Island, Abu Dhabi, the West Kowloon of Hong Kong, Nuevo Polanco, Mexico City) and those that disseminate the cultural industry in artists' studios, galleries and museums to energize urban centers or reuse old industrial and port areas (Wynwood, Design District and Museum Park , Miami, the West Bund, Shanghai), examining its peculiarities and nuances, intentions and contexts, the overall validity of the model and the causes of the various results. The sacred barriers between museums and business, if they existed, have fallen, and so we pay special attention to the process of developing cultural mega-projects and their search for a satisfactory model even with very diverse agents involved. We show that the content, the container and its environment do not lose the importance in the cultural and tourist offer and in the educational project of new global generation of cultural projects, but that expectations move from an isolated building to a whole, from architecture to urbanism, from a function to synergy, from the “Bilbao effect” to the cluster effect, from urban regeneration to global replenishment.

KEYWORDS: Museum, urban art, urban culture, urban regeneration, new urban strategies.

EFEITO BILBAO OU CONSTRUÇÃO COMO MARCA DA CIDADE

Jean Baudrillard referiu-se em 1978 ao “efeito Beaubourg” para apontar a analogia que existia entre a construção inovadora do Centro Georges Pompidou e a destruição da cultura à qual o centro pretendia responder. Embora sua crítica, em vez de arquitetônica, fosse sociológica e cultural, com o passar do tempo foi possível apreciar os efeitos que o centro e o conjunto de operações de reforma urbana relacionadas a ele tiveram para a revitalização do distrito de Marais e para Paris, ampliando assim o significado do conceito.

Vinte anos depois, um novo efeito surgiu: o “efeito Bilbao”. Do ponto de vista arquitetônico e museu, é evidente que o Museu Guggenheim de Frank O. Gehry em Bilbao, símbolo deste fenômeno, marcou um antes e depois. Sua forma inovadora não foi o único “milagre em Bilbao”, mas também sua organização funcional que contribuiu para o desenvolvimento da tipologia do museu do século XXI.

Com a construção do museu e outros edifícios únicos ao seu redor, com a reabilitação das terras portuárias circundantes, a nova infraestrutura e a conexão com o tecido do alargamento, a mistura de atividades culturais, educacionais, residenciais e comerciais, a irradiação para a cidade e a Ría del Deusto, e uma forte estratégia de branding urbano, juntos contribuíram para novos padrões de desenvolvimento urbano global.



1. O efeito do Guggenheim na fábrica urbana de Bilbao.

O resultado da operação foi tão admirado que queria ser imitado em vários lugares, com características diferentes, mas sempre mantendo alguns pontos comuns da estratégia: a construção de uma instalação cultural – principalmente, museu de arquitetura excepcional –, como gatilho para operações mais amplas de reativação urbano-econômica da cidade. Em duas décadas desde a inauguração do Guggenheim Bilbao, mais de 25 cidades ao redor do mundo pediram seriamente um museu da mesma marca. Cidades que querem ou precisam de uma regeneração, algumas tentaram ter um museu de outra franquia, em outras a construção de edifícios autorais foi emulada, altamente significativa. Agora, seguindo esses casos podemos nos referir às réplicas do efeito Bilbao, apreciando as diferentes nuances que cada caso oferece. Vamos olhar para a nova geração dessas réplicas, tentando descobrir as tendências que marcam e as mudanças que produzem. Neles, o conteúdo, o contêiner e seu ambiente são priorizados sem esquecer a importância da oferta cultural e turística ou do projeto educativo, mas as expectativas passam de um prédio para um grupo, de uma função à sinergia, do efeito Bilbao para um efeito cluster estendido.

CIDADE DO MÉXICO: SIMBIOSE ENTRE EMPRESAS E MUSEUS

Na Cidade do México, na área de Nuevo Polanco, ao redor do Carso Plaza, há uma simbiose entre empresas e museus. Museu Soumaya (Fernando Romero / FR-EE, 2011), o Museu Júmex (David Chipperfield, 2013), o Teatro Cervantes/Telcel (Ensamble Studio, 2013), o Aquário Imbursa (Romero/FR-EE, 2014) e vários cinemas substituem as fábricas anteriores e são combinados com shopping centers, edifícios de escritórios e apartamentos dos promotores de Carlos Slim. A simbiose é tal que a silhueta do Museu Soumaya,

dedicado à falecida esposa do magnata, que abriga sua coleção de arte e projetada por seu cunhado como arquiteto, cria o logotipo da operação. O Júmex, com a coleção de arte contemporânea de Eugenio López Alonso, herdeiro do império homônimo do suco, refere-se ao passado do bairro e do museu como uma nova fábrica de cultura. O Teatro Cervantes/Telcel é discretamente enterrado entre eles para liberar o escasso espaço aberto.

Os edifícios emblemáticos e os espaços públicos ao ar livre são nomeados em homenagem a corporações e empresas relacionadas à operação imobiliária: SANBORNS, TELMEX, TELCEL, INBURSA e CARSO. Os edifícios culturais são concebidos como um complemento às diversas áreas comerciais da área, que variam em tamanho e qualidade, e vão desde lojas de marcas de prestígio até grandes galerias comerciais com restaurantes e galerias de fast food formando um conglomerado de vários blocos. As grandes vagas de estacionamento subterrâneo atuam como um poderoso ímã para os veículos, aumentando assim o tráfego e causando colapsos em seus acessos.

A alta cultura dos museus deu lugar à indústria da cultura e do entretenimento, um conceito americano que abrange todos os aspectos do lazer, desde o compras até as artes cênicas, passando por exposições de arte e bens de consumo e influenciando a aparência de shopping centers e museus ao mesmo tempo.

Os impressionantes acervos corporativos da arte contemporânea são confrontados aqui com sua realidade: políticas públicas e investimento privado disfarçado com discursos de competitividade, sustentabilidade e filantropia a privatização da cidade, espaço público e museus e transformá-los ao serviço de aluguel.



2. Museo Soumaya y Museo Júmex, Mexico DF

MIAMI: REBRANDING A TRAVÉS DA ARTE

Em Miami, a dinâmica urbana que se move e ocupa novas áreas pode ser vista em ação. Os antigos armazéns do bairro de Wynwood, no nordeste de Miami, tornaram-se nos últimos anos galerias e estúdios de artistas onde paredes pintadas com grafite se destacam. Eles foram seguidos por bares, restaurantes e lojas da moda, tornando-o um bairro vibrante.

A feira Art Basel foi fundamental para promover Miami como marca artística. A escolha Art Basel Miami Beach em 2002 não foi por acaso: assim como Hong Kong foi escolhida em 2013 para a Ásia, Miami é a ponte para o desembarque da franquia na América do Norte e o nexos com a América Latina e seus colecionadores que descobriram o investimento em arte e seu poder. A transformação e reutilização de prédios antigos em Wynwood começou já em 1987 com a Bakeries Company e sua conversão em Bakehouse Art Complex para ateliês de mais de sessenta artistas. Foi seguido por entidades e espaços de diferentes perfis, como a Rubell Family Collection e a Contemporary Arts Foundation (1993) e a Coleção Margulies no Warehouse (1999, exp. 2004), criando “uma nova e independente forma de instituição pública” chamada “modelo Miami”, ou seja, museus alternativos de colecionadores privados, programas comissionados, exposições, publicações e educação, mas com equipe profissional limitada e arquitetura anônima.

Com a nova promoção de Miami como uma cidade de arte vieram colecionadores que eram desenvolvedores imobiliários, o mais notável deles Tony Goldman, que começou a comprar propriedades na área e transformá-los em espaços de exposição compartilhados, eventos, trabalho e serviço de artistas, incluindo o renomado Edifício Winwood e a Caixa de Luz. El promoveu o parque mural Wynwood Walls, que contribui para a disseminação de um bairro onde arte, cor e vida se fundem com moda e tecnologia. Novos lugares começaram a surgir, como o Miami Design District do desenvolvedor Craig Robins, que em 2005 lançou a feira anual design Miami para reviver a área adjacente mais ao norte.

O que começou com um charme de autenticidade e improvisação, em sua terceira fase de desenvolvimento, tornou-se algo mais pensado com edifícios de design: shopping centers que misturam galerias, coleções e instalações de arte com lojas de luxo. Novos fenômenos se destacam como a Garagem do Museu: a garagem comum para atender a crescente zona de pedestres, com criações artísticas em suas fachadas, e o Instituto de Arte Contemporânea - ICA Miami com seu jardim de esculturas.

Wynwood e o Design District são a parte fervente do novo ingrediente artístico da cidade, mas toda Miami está passando por essa transformação. Agora a arte oferece outra motivação complementar à cidade que foi associada ao descanso, praia, sol e sexo.



3. Miami, Wynwood Walls.



4. Miami, Bakehouse Art Complex.

XANGAI: RESPINGOS DE ESPAÇOS REABILITADOS PARA A ARTE NA COSTA DO HUANGPU

Inspirada no South Bank de Londres ou no New York Museum Mile, Xangai está criando seu West Bund Cultural Corridor, um itinerário no qual o principal motivo são os espaços para a arte. É uma operação que faz parte de um ciclo muito mais global de abertura, modernização, urbanização e mudança da identidade da China. Por causa da escala, custo e ritmo acelerado de tais mudanças, o caso de Xangai nos mostra bem o que

está sendo a estratégia liderada pelo governo do distrito de Xuhui que induziu colecionadores e investidores privados a organizar feiras de arte ou a depositar coleções em edifícios obsoletos ao longo do rio Huangpu. A combinação de investidores privados-coletores supervisionados pela autoridade administrativa que os orienta e sugere a ocupação de antigos edifícios industriais tem o objetivo de criar novos espaços relacionados uns aos outros para melhorar sua visita em um determinado itinerário.

Uma fábrica de aeronaves no abandonado Aeroporto de Longhua foi reabilitada pela primeira vez em 2014 para se tornar o West Bund Art Center para realizar a feira anual West Bund Art & Design. Seguiu-se ao Museu Yuz Xangai do magnata chinês-indonésio Budi Tek e sua esposa de origem de Xangai, colecionadores de arte chinesa que depois de estabelecer o Museu Yuz Jakarta (2006), e seguindo sugestões do governo, transformaram com sucesso um antigo espaço apropriado para exibir a coleção de enormes instalações artísticas sem limites espaciais, ao qual adicionaram um átrio de vidro (Sou Fujimoto, 2014). Na extremidade oposta, a Usina de Arte abriga a Bienal de Xangai, um grande espaço de exposição administrado pelo governo que gostaria de ser um ícone à maneira de um Tate Modern ou um Pompidou. Reabilitado como Pavilhão do Futuro para a Expo Mundial de Xangai 2010 e inaugurado em 2012 como o primeiro museu estadual de arte contemporânea da China. No meio, o Long Museum West Bund (Atelier Deshaus, 2014) é uma criação de uma nova arquitetura que toma como pretexto os restos industriais anteriores. Abriga a coleção de arte contemporânea do casamento dos novos ricos Liu Yigian e Wang Wei, que como o Tek seguiram a recomendação das autoridades governamentais em sua estratégia cultural e sua lógica de implantação urbana.

Esses pontos básicos atraem o interesse das galerias de arte para estarem localizadas ao lado do Yuz e do Long permanentemente, mas novas expectativas também são criadas mantendo a feira de arte em clara concorrência com a Art Basel em Hong Kong. Os efeitos da estratégia já podem ser vistos: o West Bund Oil Tank Art Park e o novo Centro de Sonhos da Shanghai DreamWorks, para a nova geração da indústria de cultura e lazer em edifícios reabilitados dos navios antigos, estendem o itinerário para o sul.



5. Shanghai Power Station of Art



6. Shanghai West Bund Artistic Center

ABU DHABI: ESTRATÉGIAS DE CAPITAL CULTURAL

O distrito cultural da Ilha Saadiyat é um dos megaprojetos concebidos durante o boom dos museus na passagem do século XX ao XXI, quando Abu Dhabi diversificou a economia, atraiu novos moradores e turistas, alcançando o prestígio do capital cultural da região com um crescente interesse no mercado de arte, ensino superior e sociedade do conhecimento. Ainda em construção, essa busca pelo novo modelo cultural do Oriente Médio envolve os arquitetos mais famosos e os museus mais importantes do mundo. A concorrência, as expectativas e o investimento são tão grandes que a Companhia de Desenvolvimento & Investimento do Turismo (TDIC, 2006) da Autoridade de Turismo de Abu Dhabi decidiu não ter um, mas cinco ícones arquitetônicos e culturais: quatro museus e um teatro com cinco Prêmios Pritzker como arquitetos.

Os planos e projetos revelados em 2006-07 mostraram um imponente litoral de museus, onde o Guggenheim Abu Dhabi projetado por Frank Gehry, o Louvre Abu Dhabi

por Jean Nouvel, o Centro de Artes Dramáticas de Zaha Hadid e o Museu Marítimo de Tadao Ando estavam alinhados em uma imagem de prestígio, cultura e bem-estar projetada para o mundo. Em 2010, a Foster+Partners venceu a competição para o Museu Nacional Sheikh Zayed, que desde então se tornou o centro de identidade e simbólico do aglomerado e do emirado. A partir dos planos otimistas para a realização simultânea das peças-chave do projeto, chegamos aos dias atuais com o Louvre. O Museu Nacional Sheikh Zayed e o Guggenheim foram iniciados, mas tanto por causa da complexidade intrínseca dos edifícios quanto da crise, sua abertura foi adiada. Outros ícones não são mais mencionados, mas também não desaparecem dos esquemas.

O projeto causou muita atenção, esperança, ceticismo e controvérsia, questiona quase tudo, desde sua escala, conteúdo e escopo até jogadas de poder, recompensas diplomáticas, exploração do patrimônio cultural e importação de modelos estrangeiros, e até mesmo direitos humanos e condições de trabalho em sua realização. Também foi aberta a questão da concorrência e do capital interior. Em seus preparativos para a economia pós-petróleo e na construção de suas próprias identidades urbanas e nacionais, Sharjah foi o primeiro a se desarmar em direção à cultura, seguido de perto por Dubai e Doha.



7. Abu Dhabi: Guggenheim, Louvre, Performing Arts Center



8. Zayed National Museum Project. Abu Dhabi.

HONG KONG: EDIFÍCIOS PARA CULTURA E ESPAÇOS LIVRES PARA EQUILIBRAR UMA POPULAÇÃO DENSA

Estendendo-se por 40 hectares de terra recuperada do mar, o Distrito Cultural de Kowloon Ocidental é um dos maiores, mais esperados e mais controversos projetos culturais. Tanto o projeto, uma mistura de arte, educação e espaço aberto, quanto sua história de quase 20 anos mostram as tendências mais atuais no planejamento cultural, abrangendo muitas dificuldades e dilemas, altos custos e atrasos.

A construção do Centro Cultural de Hong Kong no local da antiga estação de Kowloon, seguida pelos museus nacionais de arte, ciência, história e espaço, marcou o início da transformação da costa do Porto de Victoria em um espaço cultural nos anos 80. Apesar disso, pesquisas e números de visitas mostraram maior interesse da população pela ciência e a insatisfação dos turistas com a oferta cultural.

Devido à situação econômica, o governo queria tornar o projeto financeiramente independente, por isso, em 2003, convocou outra competição para propostas de construtoras privadas, ligando o desenvolvimento imobiliário da vizinha Lincoln Square com a construção, programação e gestão do cluster. A partir deste momento, começam as reclamações de pequenos investidores incapazes de competir sob tais condições, começam os debates públicos sobre a necessidade de um programa tão ambicioso e o custo de sua implementação, e protestos contra a possibilidade de controle por um único promotor privado sobre o cluster e seu programa cultural, turístico e educacional. , levando à criação da Autoridade do Distrito Cultural de West Kowloon e a uma década de atraso, uma série de fóruns, pesquisas e consultas com o público e o segundo concurso urbano fracassado.

O plano geral do distrito mantém altas expectativas, reforçadas com a instalação das feiras da Fine Art Asia em 2006 e da Art Basel Hong Kong em 2016. Planeja incorporar

no parque, reduzido a 14 Ha. Longe do barulho e do frenesi urbano, dezessete edifícios para cultura e educação e espaços ao ar livre como plataformas para shows e outras apresentações sem limites por uma década. Começando com uma simples caminhada temporária, o West Kowloon Bamboo Theatre (William Lim, 2012) e a Feira de Ano Novo, aqui também os eventos efêmeros e espaços ajudam a introduzir a área no cotidiano dos moradores de HK.

As dúvidas, no entanto, permanecem. Por que, no final, optamos por um projeto tão conservador? Será que este será um verdadeiro centro de comunidade e criação ou um centro de lazer de luxo com arte como mercadoria? Por que tantos ceos se demitiram? Estas são apenas algumas das questões que o WKCD abre no debate atual sobre a regeneração e a gestão cultural orientadas pelo mercado.



9. West Kowloon Cultural District (<https://www.westkowloon.hk/en/the-district/construction-updates>)

Modelos de gestão, efeito cluster e experiência cultural

Gestores urbanos aprenderam com a Fundação Guggenheim, bem como com a variedade de entidades culturais envolvidas: estado, corporativo, privado; de financiamento público, privado ou misto. Novos tipos alternativos se destacam, como o “modelo Miami”, também presente em outras partes do mundo, (de Berlim e Basileia a Belgrado), onde vemos novas explorações da relação museu-residência, e o nascimento de novas fundações e redes privadas em mercados de arte emergentes (Soumaya, Júmex, Yuz).

Quanto à estratégia urbana, de apoiar um todo e não um único museu, todos os casos mostram um avanço em relação às expectativas típicas do “efeito Bilbao”, contando com o “efeito cluster”, que consideramos ser a lição mais importante aprendida e que é

confirmada a partir de nossos estudos anteriores.

O edifício agora ocupa um banco de trás, sempre mantendo seu valor como parte da oferta cultural e turística do cluster, seu projeto educacional e estético e, acima de tudo, é apresentado como uma aspiração para um avanço na arquitetura e urbanismo. Os projetos mais ambiciosos e financeiramente seguros mostram dois extremos: em Abu Dhabi ainda existem edifícios estelares que tentam mover as fronteiras tipológicas, enquanto em Hong Kong seu primeiro projeto abandonado esconde a arquitetura de suas instituições sob o solo e a vegetação, optando pelo espetáculo do urbanismo com a megacobertura sobre todo o cluster.

Os museus modelo de Miami confirmam a importância da concentração em seus invólucros neutros, enquanto os de Xangai preservam a memória da história industrial, adicionando um toque contemporâneo desatencioso.

Os casos analisados são em cidades de primeira e segunda classe, mas têm coleções de primeira classe e especialistas. ¿Mas o que acontece em outros casos? Um pequeno zoom nos lembra que nenhum uso da infraestrutura cultural não tira sua função essencial da educação pública, orgulho cidadão, produção de conhecimento, prazer, bem-estar e aspiração de fazer parte da vida cotidiana. Esperemos que sejam experiências e indicadores para o desenvolvimento futuro e o progresso.

REFERÊNCIAS

Nikolić, Mila: City of Museums. Museum Clusters in the Contemporary City , in VVAA **Museum and Design Disciplines**. Venice Università IUAV, 2012. ISBN: 978-8-88-769777-3

Oliveras, Jordi: Dinámicas, arte y ciudad, en VVAA **Lógicas relacionales : cultura, ciudad y política**, Editorial Abada, Madrid, 2017. ISBN 978-84-16160-82-2

CAPÍTULO 16

DOCUMENTÁRIO; VIDEOARTE – DO BRASIL PARA O MUNDO, DO MUNDO PARA O BRASIL

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

**André Hallak Martins da Costa Camilo
Guimarães de Oliveira**

Doutorando em Comunicação pela Escola de
Comunicação - UFRJ
Belo Horizonte – MG
<http://lattes.cnpq.br/2535818198173018>

RESUMO: Este artigo analisa alguns movimentos do cinema e da videoarte brasileiros que potencializaram conexões entre o documentário e as artes visuais. A partir de obras cinematográficas experimentais de Arthur Omar e Glauber Rocha compreende-se como o cinema experimental criou uma relação estreita com os campos artísticos brasileiros. A videoarte surge como importante meio de passagem da sala de cinema para as galerias. Artistas se apropriam das câmeras portáteis para produzir trabalhos em vídeo. Motivados pelos movimentos do cinema verdade francês e pela facilidade do som direto aspectos documentais são incorporados a estes vídeos, produzindo uma grande quantidade de trabalhos que transitam entre o documentário e as artes visuais. Esta passagem pode ser entendida através do estudo de trabalhos de Sandra Kogut, Walter Silveira e Eder Santos. Compreende-se assim a entrada da imagem em movimento e do documentário nas galerias permeia as exposições de arte contemporânea nos últimos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; documentário;

videoarte; artes visuais.

DOCUMENTARY; VIDEOARTE – FROM BRAZIL TO THE WORLD AND VICE VERSA

ABSTRACT: This article analyzes some experiences in Brazilian cinema and videoart that enhance connections between documentary and the visual arts. Based on experimental cinematographic works by Arthur Omar and Glauber Rocha, it is possible to understand how experimental cinema has created a close relationship with the Brazilian artistic fields. Video art emerges as an important means of passage from the movie theater to the galleries. Artists use portable cameras to produce video works. Motivated by the movements of French *Cinéma vérité* and the ease of direct sound, documentary aspects are incorporated into these videos, producing a large number of works that move between documentary and the visual arts. This passage can be understood through the study of works by Sandra Kogut, Walter Silveira and Eder Santos. It is understood that the infiltration of the moving image and documentary in galleries permeates contemporary art exhibitions in recent years.

KEYWORDS: Cinema; documentary; video art; visual arts.

INTRODUÇÃO

As relações entre as artes vão se estreitando continuamente na contemporaneidade. “Na verdade, torna-se cada vez mais difícil identificar um espaço

exclusivo de atuação de uma obra, a tal ponto os trabalhos hoje são atravessados por diferentes práticas artísticas”. Os limites vão se tornando mais tênues e as interlocuções mais constantes. Muitas vezes não é possível, nem pertinente, identificar a que campo da arte esta ou aquela manifestação pertence. Cabem aos trabalhos analíticos refletir sobre influências e aberturas às quais a obra se propõe, não mais enquadrar em tendências, estilos ou movimentos definidos.

A proposta deste trabalho é refletir acerca de uma interlocução em particular, entre o documentário e as artes no Brasil, a partir da videoarte.

Tanto a fotografia quanto o cinema demoraram para serem considerados como arte. Inicialmente estes que hoje são chamados de artes mecânicas, eram consideradas apenas como “técnicas de reprodução e difusão” (RANCIÈRE, 2005, p. 36). O cinema documentário adquiriu nobreza artística ainda mais tardiamente. Nobreza esta “que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios documentaristas, que queriam se afastar da idéia do cinema como arte ou diversão” (LINS, 2005). Esta recusa o fez reservar, durante muito tempo, uma posição distante do cinema considerado artístico. Indo na contramão desta tendência histórica o documentário contemporâneo, “mais do que o cinema de ficção” (LINS, 2005), incorpora e contamina diferentes estéticas, além de transitar com desenvoltura pelas diversas artes. Documentaristas realizam obras que se utilizam da estética e dos suportes vindos das artes e artistas se apropriam de dispositivos documentais na concepção de suas obras.

Os trabalhos contemporâneos que traçam olhares artísticos sobre a realidade transitam por estes dois campos com liberdade. Buscam a verdade, a realidade, sem a pretensão de encontrá-la ou de expressá-la, ou até mesmo de representá-la. Se apropriam de imagens da realidade, não para documentar, mas para sensibilizar. As imagens são contemplativas e convidam a um contato sensível entre espectador e obra. Em muitos casos o autor se afasta deixando a obra se auto-constituir diante dele e do espectador. Ele cria os dispositivos e se retira.

Para entender como este movimento conectou o documentário e a videoarte no Brasil faremos um breve histórico da relação entre documentário e artes, com ênfase em particular para os movimentos do Cinema Verdade e Cinema Direto.

A TENTATIVA DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Para alguns estudiosos, as raízes do documentário são anteriores à primeira projeção pública de imagens em movimento, pelos irmãos Lumière, em 1895, considerada oficialmente como o início do cinema. Erik Barnouw¹ considera que seus pioneiros são aqueles que, a partir de 1870, procuravam uma forma de documentar a realidade em movimento: um cavalo correndo (Eadweard Muybridge) ou um pássaro voando (Étienne

¹ Autor de *Documentary: a History of the non-fiction film*.

Jules Marey), Vênus passando pelo sol (Pierre Jules César Jassen).

Dizer que o surgimento do documentário está, de certa forma, vinculado ao próprio surgimento do cinema é inquestionável. Afinal as primeiras imagens em movimento, captadas por uma câmera, pelos irmãos Lumière, tratavam-se de registros documentais das atividades urbanas da época. Elas retratavam cenas cotidianas, tais como: a chegada do trem na estação, a saída da fábrica no final do expediente, folhas das árvores sendo movimentadas pelo vento. Os filmes não poderiam ainda ser consideradas filmes-documentários, pois no momento em que foram produzidas não existia uma problematização e legitimação do gênero enquanto tal. Contudo, a importância deles para a história do documentário é inquestionável, já que se configuram como o primeiro registro da realidade projetado em movimento. Vários exploradores, inspirados pela busca dos irmãos Lumière por retratar a época em que viviam, começaram a registrar suas expedições a lugares desconhecidos. Estes filmes de viagem ainda não tinham uma linguagem específica que os caracterizasse como documentário.

É a partir de *Nanook of the North*² que o documentário começa a se consolidar enquanto gênero cinematográfico. O gênero que se encontrava, até então, em estado embrionário veio a se desenvolver até o formato alcançado por Robert Flaherty, no filme finalizado em 1922. Sua concepção partiu da decisão de Flaherty de levar uma câmera para sua terceira expedição à Baía de Hudson (Canadá), com a finalidade de registrar e ilustrar sua pesquisa sobre um grupo de esquimós, os Itvimutis. A produção se distingue dos filmes de viagem por apresentar uma sintaxe própria e uma linha narrativa, inexistentes nos primeiros filmes. O filme de Flaherty marca a passagem de documento para documentário (NICHOLS, Bill. 2001) pela adição da narrativa cinematográfica ao registro da realidade. Diferentemente dos registros de viagem até então, *Nanook* contava a história de um esquimó, mostrava especificidades de seu cotidiano, sua família, a pesca, através de cenas montadas de forma a criar um personagem e uma vida narrada em torno dele.

Entretanto, foi com o escocês John Grierson, fundador da escola documentarista inglesa, que o gênero começou a ser formalizado. No artigo *First Principles of Documentary*, publicado em 1932, Grierson lançou o que seriam os primeiros princípios do documentário clássico. Ele dizia que:

Princípios fundamentais.(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema para movimentar-se, para observar e selecionar da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes dos estúdios ignoram amplamente essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Eles fotografam histórias encenadas sobre fundos artificiais. O documentário fotografaria a cena viva e a história viva. (2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas.[...] (3) Nós acreditamos, portanto, que os materiais e histórias tomados da matéria bruta podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) que o artigo encenado.[...] O documentário

² Filme realizado por Robert Flaherty em 1922.

pode alcançar uma intimidade com o conhecimento e efeito impossíveis para as falsidades mecânicas do estúdio e a interpretação afetada do ator metropolitano. (GRIERSON, 1932, in FOWLER, 2002, p. 40)³

Dziga Vertov, outro importante documentarista da época, acreditava no desenvolvimento de uma “cine-escritura” dos fatos. De acordo com ele, a vida deveria ser captada de improviso e o sentido do documentário construído por meio da montagem. *O homem com a câmera*, filme de 1929, ilustra o estilo de filmagem desenvolvido por Vertov, também conhecido como “cine-olho”.

Posteriormente, evoluções tecnológicas (como o desenvolvimento de equipamentos leves de filmagem e o surgimento do som sincrônico no cinema) contribuíram para mudanças na concepção do documentário. Assim, nas décadas de cinquenta e sessenta do século passado, a busca do registro espontâneo do real foi a marca forte das produções do gênero. O documentário clássico passou então a ser questionado por novos grupos de realizadores da França e dos EUA. O resultado foi o surgimento de dois movimentos que ficaram conhecidos como *cinema verdade*, encabeçado pelos franceses Jean Rouch e Edgar Morin, e *cinema direto*, cujos principais representantes são os americanos Robert Drew e Richard Leacock.

Ao longo da história, várias foram as tentativas de enquadrar as obras documentais em categorias específicas. Entretanto definir documentário nunca foi uma tarefa fácil devido, sobretudo, à mobilidade e à versatilidade do gênero. Bill Nichols, acredita que:

O documentário como prática conceitual não ocupa território fixo. Ele mobiliza um inventário não finito de técnicas, remete a um número não estabelecido de questões, e adota uma taxonomia de formas, estilos e modos não completamente conhecidos. O termo documentário deve ser ele próprio construído da maneira que o mundo que conhecemos e compartilhamos. A prática do filme documentário é o lugar da contestação e da mudança. (NICHOLS, 1991, p. 12)⁴

Os documentários acompanham intimamente as mudanças ocorridas na sociedade, não apenas registrando-as, mas também participando e sendo influenciados por elas. Em decorrência dessa proximidade com a “vida real” e das suas constantes transformações, a estrutura e o “modo de pensar” do documentário também se alteram constantemente. Isto impossibilita uma classificação objetiva, estável ou científica desse tipo de obra. No

3 First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. [...] (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. [...] Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor. – tradução nossa

4 “Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share. Documentary film practice is the site of contestation and change.” Tradução nossa.

entanto as tentativas de definição, e de oposição ao cinema de ficção levantaram questões relevantes para este e para outros estudos sobre o gênero.

A primeira delas aconteceu em 1948, quando cineastas se reuniram no congresso da World Union of Documentary para discutir sobre a nova forma de registro do real. O documentário foi qualificado na época como um filme que trata dos fatos reais e visa a compreender os problemas de ordem econômica, cultural, ou referentes às relações humanas. O conceito, que envolve a vinculação a compromissos sociais e que atribui a ele um caráter didático e essencialmente informativo, é uma ideia que persiste ainda hoje entre espectadores e produtores, apesar de ser menos difundida do que no passado. Acreditava-se que existiam assuntos específicos para serem tratados em documentários que, nesse momento, não tinham a função de proporcionar prazer estético ao espectador, mas principalmente de informá-lo sobre questões contextuais e históricas específicas. Além disso, o gênero deveria diferenciar-se da ficção, marcando claramente sua oposição a ela.

Na tentativa de reconstruir o domínio do documentário – frequentemente questionado como linguagem e como objeto estético, ao mesmo tempo em que sofria o abalo do seu domínio pela recorrente afirmação de que “todo filme organiza-se como discurso” – Bill Nichols desenvolveu uma teoria que distingue documentário e ficção. A distinção se dá segundo suas estratégias diferenciadas de produção de sentido, sem recair nas distinções ingênuas do período anterior ao estruturalismo e à semiologia. Nichols, ao contrário dos demais “defensores” do documentário, não nega as suas propriedades narrativas e representativas, tampouco o seu caráter de discurso e artifício. O autor afirma que, ainda que através dos mesmos processos narrativos, a ficção oferece acesso a um “mundo fictício” e o documentário oferece acesso a representações do “mundo histórico”, aquele no qual pessoas nascem e morrem. Defendendo fazer-se necessário que sejam consideradas as diversas dificuldades intrínsecas a todo processo de generalização sobre objetos estéticos, Nichols ainda afirma que o desenvolvimento das mesmas propriedades da imagem tem funções e objetivos diferentes nos dois modelos. Na ficção, contribuem para conferir verossimilhança à história narrada; no documentário, contribuem para conferir credibilidade e poder de persuasão ao argumento (NICHOLS, 1991).

No entanto torna-se cada vez mais difícil separar o que é realidade e o que não é na própria vida, quicá no documentário. As pessoas, mesmo que inconscientemente, escolhem a maneira com que vão *expressar* o que pretendem ser, que por sua vez, não pode ser totalmente separado do que elas são (GOFFMAN, 1992). A memória, tanto coletiva quanto individual, mistura acontecimentos vividos com impressões atribuídas. A linguagem, por sua vez, analisa e reconstrói os “fatos” narrados.

No cinema, não sei como aconteceu... temos a impressão de saber o que significam documentário e ficção; na verdade, creio que os dois momentos são diferentes, e vejo um pouco em quê, mas a coisa não é tão simples: em que momento o gesto de um operário é ficção, ou o gesto de uma mãe com seu filho, ou de uma namorada com seu namorado, em que momento?

Esta inquietação do cineasta Jean-Luc Godard é respaldada pelo histórico de diferenciações frustradas entre os dois gêneros, somado ao complicador das representações na própria vida. A produção de um documentário envolve momentos distintos de construção de uma realidade. A começar pela captação, na qual são escolhidos os ângulos e os recortes do que será gravado pelo olho-câmera. Se existe um personagem, mais um complicador para esta construção, agora somando à sua representação a relação com a câmera e com a equipe técnica.

A realidade existe independente de sua observação? O simples fato de uma pessoa saber que está sendo observada em sua intimidade muda substancialmente o seu comportamento. A equipe de filmagem de um documentário perturba o ambiente social de tal maneira que o filme não traduz o estado em que tal ambiente se encontrava, mas sim um estado já perturbado pela equipe. (ACIOLI, 1997, p. 167)⁵

Na montagem o que foi captado é re combinado da maneira que mais convier para o filme, criando uma narrativa outra, externa àquela do momento vivido e captado. Ainda há o roteiro, seja ele feito antes ou depois da captação das imagens, que busca conduzir o filme na direção de uma compreensão lógica própria de seu realizador.

Entretanto o questionamento em relação à capacidade do filme documentário de representar o real já é visível desde seus primórdios. Segundo Andréa França, desde o filme de Flaherty, *Nanook of the North* e de *O homem com a câmera* de Diziga Vertov “que o pensamento e a reflexão sobre o campo do documentário não pararam mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e mise-en-scène (cinema-olho, cinema do vivido, cinema-verdade, cinema-direto, etc.)” (FRANÇA, 2006).

O CINEMA DIRETO E O CINEMA VERDADE

O *cinema direto* e o *cinema verdade*, movimentos já mencionados anteriormente, surgem justamente de um questionamento da forma como se organizava a grande maioria dos documentários até então. Tidos como clássicos, estes últimos eram caracterizados pela investigação de uma realidade objetiva, que se apresenta ao espectador por meio da narração em off, acompanhada de imagens ilustrativas. Ou seja, a realidade é trazida em forma de um argumento objetivo que, por sua vez, é explicitado pela narração e legitimado de forma indutiva pelas imagens. De um modo geral apresentam uma grande coesão interna (ausência de brechas e quebras), característica que os aproxima de uma tendência afirmativa à medida que os afasta da possibilidade de que seus argumentos tornem-se temas de discussão. Geralmente evitam contradições, escondem o caráter de discurso e empregam o modelo particular/geral - correspondente à exposição de depoimentos e ações

⁵ ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. 1997. p. 167.

de personagens como dados puros e superficiais, que em seguida são generalizados e adequados pelo locutor ao argumento do documentário.

A impressão de objetividade proposta e induzida pelos documentários clássicos é levada ao extremo nos filmes pertencentes ao *cinema direto* - movimento que reuniu um grupo de jovens realizadores e que se desenvolveu principalmente na década de 60 nos EUA e na Inglaterra. Além de motivações discursivas e conceituais, o *cinema direto* possui motivações tecnológicas, por se valer de recursos surgidos nessa época como: câmeras mais compactas e dinâmicas e, principalmente, a possibilidade de captação de som direto.

Ao mesmo tempo em que corresponde à continuação da busca pelo real que fora iniciada pelo documentário clássico, o *cinema direto* abandona a tendência a controlar as situações filmadas, inerentes ao documentário clássico. Da-Rin descreve da seguinte maneira a estrutura básica do *cinema direto*:

O cinema direto procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu extremadamente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a direção; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência sincrônico; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música em *off*, os letreiros, as encenações e as entrevistas. (DA-RIN, 1995, p. 100)

A ênfase é a observação, “*a vida observada pela câmera*”. A montagem, que tende ao tempo real, busca um objetivismo extremado e privilegia a autenticidade e a espontaneidade. Em relação ao documentário clássico, o modo observacional de representação inaugura o discurso direto, em detrimento de letreiros e *offs*. Em uma perspectiva teórica, o *cinema direto* afasta-se da função estética do cinema, em direção à busca de uma sensação de presença física.

A transparência do documentário e a sua capacidade de apresentar o real sem nele intervir foram novamente questionadas, mesmo sendo considerados todos os cuidados propostos pelo *cinema direto*. A escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a duração dessa exibição e a ordenação dos planos entre si foram indicados como fortes e inevitáveis indícios de subjetividade nas imagens. Nesse instante surge o *cinema verdade* – também na década de 60 e principalmente na França – que abandona a busca pela captação de uma realidade pré-existente e independente do encontro entre documentarista e personagem ao assumir a subjetividade inerente a qualquer representação. O documentarista do *cinema verdade*, relacionado ao modo interativo de representação, abandona a utopia de uma reprodução especular do real e assume o seu papel mediador, em alguns casos, de provocador. Da-Rin diz do *cinema verdade*:

[...] enfatizou a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A

interação entre a equipe e os atores sociais – pessoas convocadas a participar do filme – assume o primeiro plano, na forma de interpelação, entrevista ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e a continuidade dos pontos de vista em jogo. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é plenamente assumida. (DA-RIN, 1995, p. 100 e 101)

O *cinema verdade* caracteriza-se principalmente pela intenção de trazer à tona o caráter de artefato das obras documentais, evidenciando o processo de manipulação ocorrido ao longo do desenvolvimento do documentário. As entrevistas e os depoimentos assumem lugar de destaque, privilegiando a interação entre equipe e entrevistados. Os representantes do *cinema verdade*, entre os quais os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, eliminavam o fosso entre um lado da câmera e outro – assim como existia no *cinema direto* – e propunham circulação e trocas experienciais entre as duas partes.

Sendo assim, o *cinema verdade* mantém a verdade como objetivo, mas propõe outro modo de acesso a ela: se no *cinema direto* a verdade preexiste e basta esperar que ela aconteça, o *cinema verdade* busca a realidade emergente e eventual, que aparece no momento do encontro entre a câmera e o entrevistado, através de uma série de estratégias e provocações. No *cinema verdade*, assim como no *cinema direto*, o argumento emerge da situação captada.

DO BRASIL PARA O MUNDO

Na década de 60 no Brasil, o documentário se utiliza das mudanças tecnológicas, privilegiando a voz do “outro” como questão essencial para os cineastas (a entrevista é extremamente facilitada com a possibilidade do som direto). Esses filmes eram realizados na sua maioria por diretores ligados ao Cinema Novo, que se encontrava efervescente. No entanto, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, autoras de *Filmar o real*, os documentários brasileiros deste período seguiam caminhos diferentes dos experimentados por outros movimentos.

Diferentemente de movimentos inovadores do documentário neste período – tais como o Cinema Verdade francês e o cinema direto norte-americano, que aboliram a narração *over* descarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado –, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente. (LINS e MESQUITA, 2008: 22)

A crescente utilização de entrevistas como meio de acesso à voz do “outro” não demonstrava efetivamente um comprometimento com as questões colocadas ao documentário naquele período. Os filmes nacionais continuavam se utilizando de concepções prontas. Os argumentos eram elaborados muitas vezes antes mesmo da realização das entrevistas, que surgiam como elemento retórico para a afirmação de uma posição já estabelecida.

É também neste período que, segundo Arlindo Machado, “muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas” (MACHADO, 2003: 14). A convergência entre um universo audiovisual com aparatos mais acessíveis – entretanto ainda preso a premissas clássicas por seus realizadores – e uma comunidade de artistas sedentos por novos meios e materiais para sua produção, culminou no surgimento efervescente de um documentário crítico em relação a sua própria linguagem. Essa crítica se dava através do experimentalismo, que voltava os olhares para o próprio gênero e sua capacidade de representar determinados problemas e questões relacionadas à experiência popular.

Uma das aparições mais importantes para esse movimento contestador é Arthur Omar que, em 1972, lança seu filme *Congo*, seguido do ensaio crítico *O antidocumentário provisoriamente*. Omar critica as boas intenções dos documentaristas preocupados com as questões populares, explicita a distância entre eles e as motivações sociais que expunham e explicita a falsidade de toda representação imagética.

O filme antidocumentário teria muito mais uma função de examinar a impossibilidade de se conhecer, do que tentar fornecer um conhecimento novo. Ele é um filme que alude muito mais do que propõe. Não estou propondo uma nova visão da congada, o **Congo**, objetivamente, não é o tema do filme, o tema é a tensão entre o conhecimento erudito e uma prática popular que está colocada em outro nível de realidade e que em última instância não se comunica.

Eu quero questionar a estrutura do documentário como sendo produtor da satisfação do conhecimento, porque na verdade você só vai ter a sensação de conhecer, quando aquele objeto estiver longe de ser apreendido. Eu não trato desse objeto. Trato da maneira como esse objeto é tratado por um determinado discurso. Isso é o antidocumentário – é quase um filme epistemológico.⁶

Poucos anos depois Glauber Rocha nos oferece *Di/Galuber* (1977). Um documentário narrado na primeira pessoa, demonstrando a relação de afeto – mesmo à distância em muitos momentos – entre o diretor e o objeto do filme, o pintor Di Cavalcanti que acabava de falecer. Glauber interfere durante o enterro do pintor, filma o caixão e o corpo. Sua narração é frenética e apaixonada. Incomoda, mostra a viúva e a amante. Produz uma das mais belas homenagens já realizadas no cinema, paradoxalmente banida das telas nacionais pela família do pintor.

Congo e Di/Glauber são filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas. (LINS e MESQUITA, 2008: 24)

6 Entrevista de ARTHUR OMAR para GUIOMAR RAMOS sobre o anti-documentário em *Congo* (1972) e *O Ano de 1798* (1975) - outubro de 93. <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreantidocumentario.html>> Acessado em 14/09/2009.

Arthur Omar apresenta outra obra essencial, *O som ou o tratado de harmonia* (1984). O filme se apropria de uma linguagem radicalmente experimental, própria do vídeo daquele período. Utilizando-se de ruídos, entrevistas e imagens provocativas, Omar busca uma relação atípica com o espectador em torno da questão sonora. Ele interfere, dá argumentos, descontextualiza imagens, insere intervenções sonoras durante as falas, aumenta o volume da música, abre um orelha humana para exibir como o documentário funciona.

A linguagem audiovisual está em voga. A partir de meados da década de 70 os primeiros aparelhos de produção de vídeo, conhecidos como *portapack* chegam ao Brasil. O audiovisual passa a ser experimentado não somente no cinema, mas também no vídeo. Os videoartistas começam a se alastrar pelo Brasil. A busca por novos materiais encontra na linguagem eletrônica um meio mais acessível e maleável que o anterior equivalente audiovisual, a película. Com um ambiente altamente favorável, é nos anos 80 e 90 que os documentários se infiltram nas videoartes com mais força, ou que as videoartes dilaceraram o documentário com maior intensidade. A diversidade das produções revela a diversidade das linguagens.

Do outro lado da sua casa (1985), videodocumentário de Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri (diretores ligados ao grupo Olhar Eletrônico) é uma importante referência dentro desse contexto. O vídeo busca o “outro” marginalizado, excluído, pertencente a outra classe, como criticado por Omar em seus antidocumentários. No entanto os realizadores se apropriam das convicções do *cinema verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin, tornando mais complexa a relação de distâncias entre documentaristas e objetos, e alavancando discussões pertinentes tanto para o documentário e a videoarte, quanto para as questões sociais que aborda.

Microfone explícito, Morelli, Barbieri e Machado vão para as ruas dispostos a dar voz aos “personagens” encontrados [...], os documentaristas da Olhar Eletrônico chegam a passar o microfone para Gilberto, um de seus personagens, num esforço evidente de alçar seu “objeto” à condição de sujeito da experiência que o próprio vídeo propõe. O procedimento, além de desvelar, reflexivamente, o set da entrevista, complexifica, expressivamente a representação dos moradores de rua levada a cabo pelo vídeo – confrontando com “iguais” diferentes, Gilberto veste outros papéis, e todos saem ampliados dos encontros. Assumindo e amplificando certa tendência minoritária no cinema documental brasileiro a partir dos anos 60, *Do outro lado de sua casa*, ao incorporar a participação ativa de Gilberto, não supõe uma realidade anterior e intocável, mas grava justamente a intervenção que o vídeo provoca e propõe entre aqueles que retrata. (MESQUITA, 2003: 190)

A videoarte abre caminho para a diversidade da produção. Ela é o espaço do hibridismo, das infiltrações. A imagem eletrônica não é tão transparente quanto a cinematográfica ou fotográfica. O real no vídeo é traduzido por linhas, ele é colocado na esfera do impulso, do manipulável digitalmente. É o campo dos grafismos, das edições

complexas, entrecortadas. Dos textos sobre as imagens, dos textos sem as imagens. Das descontextualizações, reconstruções, ligações. A imagem eletrônica “pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (MACHADO, 2003: 29).

Com as novas ferramentas surgem experiências de extrema importância tanto para o universo da arte, como para o do documentário. Um trabalho consensualmente considerado como limítrofe é *VT Preparado AC/JC* (1986). Realizado por Walter Silveira e Pedro Vieira (da TVDO, outro importante grupo da videarte brasileira) o vídeo é uma homenagem ao músico do silêncio John Cage (JC) e do poeta das páginas em branco Augusto de Campos (AC). As imagens, na sua maioria, não existem. Uma tela branca, com rápidos flashes de palavras, poucas, e de fragmentos de imagens. Nestes fragmentos de imagens John Cage, que também aparece nos fragmentos sonoros. Um registro criativo da presença do músico na Bienal de São Paulo naquele ano, relacionando sua obra à de Augusto de Campos. Documentário? O vídeo da TVDO é motivado por um acontecimento real, utiliza-se de imagens e sons captados do acontecimento, além de, na sua forma, na sua linguagem, se relacionar intrinsecamente com objetos de sua pesquisa: os trabalhos de John Cage e Augusto de Campos. Portanto para este texto a resposta é sim.

Nesse sentido, documentário também é *Parabolic People* (1991), de Sandra Kogut. Nova York, Dacar, Tóquio, Moscou... Kogut implantou videocabinas em diversas capitais do mundo abrindo a possibilidade para que os transeuntes pudessem entrar e deixar sua mensagem, seja ela qual e como for. Na edição essas imagens foram recortadas, recombinadas, fragmentadas, criando relações inesperadas através da combinação de janelas e uso de grafismo. Como resultado uma série de vídeos que criam conexões diversas em contextos múltiplos.

São muitos os vídeos tidos como “artes”, ou as videoartes, que se tencionam com o universo do documentário. Esta relação entre a produção artística e a documental, muitas vezes ignorada pelos próprios documentaristas e teóricos, subsidiou e enriqueceu a história do cinema e do vídeo, chegando a uma explosão de trabalhos híbridos no Brasil desde o *boom* da videoarte.

Os exemplos dessa relação na videografia brasileira são inúmeros. Caco de Souza e Kiko Goifman produziram *Tereza* (1992). Uma complexa imersão no universo carcerário, através de um trabalho imagético revelador. Goifman produziu posteriormente *33* (2004), outro documentário experimental que mostra a busca do próprio autor pela sua mãe biológica. Na mesma linha outro vídeo de Sandra Kogut, *Um passaporte húngaro* (2003). Nesse trabalho a diretora mostra, com delicadeza, sua odisséia para conseguir um passaporte húngaro, já que tem parentesco com aquele país.

Carlos Nader realizou diversos trabalhos documentais que tangem a videoarte, e que circulam nos ambientes das produções artísticas. Dentre eles *O beijoqueiro* (1992), *Trovoada* (1995), *O fim da viagem* (1996), *Carlos Nader* (1997). As produções de Nader se caracterizam por um olhar particular, aprofundado – o autor chegou a morar com alguns de

seus personagens, como em *O beijoqueiro* e *O fim da viagem* – resultando num trabalho experimental tanto na abordagem como na edição de seus vídeos.

Outro realizador essencial para a investigação entre o documentário e as artes visuais é Cao Guimarães. *Acidente*, concebido em parceria com Pablo Lobato, é um filme disparado por um poema com o nome de 20 cidades mineiras, escolhidos aleatoriamente. O roteiro é o poema. Os documentaristas deveriam, então, ir àquelas cidades e captar fragmentos cotidianos que, por algum motivo, mantinham uma relação fluida com seus nomes. Outro trabalho de Guimarães, *Andarilho*, marca fortemente a infiltração no campo das artes visuais de maneira que foi escolhido para abrir a Bienal de São Paulo em 2008. Sobre Cao Guimarães, e em especial sobre esses dois trabalhos Esther Hamburger escreveu:

O movimento em direção ao documentário vem em busca da elaboração artística do acidente, do imprevisto, do inusitado, daquilo que escapa às regras dos gêneros narrativos. Esse foco no inexplicável como elemento produtivo que tece a sociabilidade cotidiana, esbarra nos grandes acidentes, matéria-prima por excelência do espetáculo visual. Mas o movimento se dá justamente na direção de forjar abordagens que fujam das fórmulas convencionais. Longe dos grandes eventos ou das personagens célebres, interessa a digressão sobre detalhes em geral invisíveis ou enredados em uma série de outros elementos. (HAMBURGUER, 2007: 114)

Não poderia deixar de citar *Rua de Mão Dupla*, vídeoinstalação documental (posteriormente transformada em vídeo single-channel) que exhibe duplas de pessoas em diferentes monitores. Essas duplas trocaram de casa por 24h munidas com uma câmera. O material é editado de maneira que vemos uma pessoa observando o “outro” filmando sua casa e, depois, comentando sobre suas impressões.

Se já em Vertov ligações entre o documentário e as práticas modernistas se revelam, se no *cinema direto* e no *cinema verdade* a estrutura clássica dos documentários é questionada e suas perspectivas ampliadas, é no vídeo brasileiro que a tensão entre documentário e artes plásticas chega ao seu ápice para este estudo, apresentando-se com toda sua complexidade e diversidade. Esses trabalhos citados aqui fugazmente demonstram a riqueza e produtividade da efervescente conexão entre as artes visuais e o documentário no contexto brasileiro.

REFERÊNCIAS

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993.

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: passagens e verdades possíveis, ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13. Departamento de Comunicação/PUC-Rio, jul-dez 2006.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. 1932. In: FOWLER, Catherine (editor). *The european cinema reader*. Londres: Routledge. 2002, p. 39-43.

HALLAK, André, TOLEDO, Daniel, EULÁLIO, Letícia & ALVARENGA, Renata. *Homo scaenicus*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc/MG, Faculdade de Comunicação e Artes, 2004.

HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. In: *Caderno SESC_Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, São Paulo, 2007, pp 110-115. http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_194338_Ensaio_EHamburger_CadVB3_P.pdf. Acessado em 21/09/2009.

LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. Rio de Janeiro, 2005. http://www.videobrasil.org.br/ffdoossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acessado em 18 de setembro de 2009.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda..

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____ . *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. Video Art: the brazilian adventure. In: *Leonardo*, v. 29, n. 3. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 225-231.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICHOLS, Bill. 2001. Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In: *Critical Inquiry*, n. 27, 2001. Chicago: The University Of Chicago Press.

_____. 1991. *Rrepresenting reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. In: *Cinemais*, n. 8, nov/dez, 1997.

OMAR, Arthur. Entrevistado por RAMOS, Guiomar. Sobre o *anti-documentário em Congo (1972) e O Anno de 1798 (1975)* - outubro de 93. <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>. Acessado em 14/09/2009.

HOW TO PLAY MODERN BASSOON IN A CONTINUO SECTION WITHOUT LOSING THE RESPECT OF YOUR COLLEAGUES

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 05/07/2021

Mathieu Lussier

Université de Montréal
Montréal – Canada

<https://orcid.org/0000-0002-0688-9301>

ABSTRACT: In this article, we offer user-friendly solutions for bassoonists playing the modern bassoon in a continuo section. By referring to aspects depicted in instrumental methods of the 18th century (Leopold Mozart, François Devienne, Étienne Ozi) and drawing upon my extensive professional experience, we compare bassoon technique (vibrato, sound production, fingerings, attacks) with string instrumental technique, aiming to empower any bassoonist with enough historically informed elements to allow a critical and proactive approach and to play with appropriately supple dynamics and stellar intonation in the low register. And in the process, winning the respect of string colleagues everywhere.

KEYWORDS: Bassoon, continuo, articulation, performance practice.

RESUMO: No presente artigo, buscamos oferecer soluções amigáveis para fagotistas que tocam instrumento moderno, na performance de uma seção de baixo contínuo. Referindo-me a aspectos retratados nos métodos instrumentais do século XVIII (Leopold Mozart, François Devienne,

Étienne Ozi) e valendo-me de vasta experiência profissional, comparo a técnica do fagote (vibrato, produção sonora, dedilhados, ataques) com a técnica instrumental utilizada pelos instrumentos de cordas, visando, assim, capacitar fagotistas com elementos historicamente informados, permitindo uma abordagem crítica e pró-ativa e para tocar com uma dinâmica flexível adequada e uma sonoridade brilhante, no registro grave do instrumento. E no processo, como consequência, ganhar o respeito dos colegas, instrumentistas de cordas, em todos os lugares.

PALAVRAS-CHAVE: Fagote, baixo contínuo, articulação, performance.

1 | INTRODUCTION

Since the invention of the orchestra, the bassoon has quickly created its niche among the low frequencies of an ever-changing ensemble.

Nevertheless, it can be quite tricky nowadays to play baroque repertoire on modern bassoon. Although it was almost common in those days to find an orchestra with an equal amount of bassoons, cellos, gambas and/or basses de violon (Handel's orchestra in London had up to 4 bassoons in its heyday), today's situation leads us to believe that our wonderful modern instrument is too often almost perceived as an intruder in the bass section: too loud, too heavy, too sharp!

Table 16.1 Handel's orchestras

| | 1707a | 1707b | 1708 | 1710 | 1718 | 1720 | 1728 | 1733 | 1737 | 1754/58 |
|----------------------|------------------|-------|------|----------------------------|------------------|---------------|------|-------|---------------|---------|
| Violins ^a | 14 (8:6) | 2–10 | 22 | 12 ^b (6:4:2) | 4/6 | 17 (8:5:4) | } 24 | } 24+ | ? 14 (8:6) | 14:12 |
| Violas | 4 | 0–4 | 4 | 2 | 0/1 | 2 | | | 2 | 2 |
| 'Cellos | } 8 ^c | ? | 6 | } 4–7 ^c | 2/1 | 4 | 3 | 4 | ? | 3/3 |
| Double basses | | ? | 5 | | 1/1 | 2 | 2 | 2 | ? | 1/3 |
| Oboes | 4 | 0–4 | 4 | 2 | 2/2 ^d | 4 | ? | 2 | 3–4 | 4/4 |
| Bassoons | 0 | 0 | 0 | 3 | ?1/2 | 3 | 3 | 4 | 3–4 | 4/4 |
| Trumpets | 0 | 0 | 2 | 1 | 0/1 | 1 | ? | 0 | 0 | 2/2 |
| Timpani | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1/1 |
| Misc. | 0 | 0 | 1tbn | 0 | 0/2hn, hp | 0 | 0 | 0 | 2hn | 2hn/2hn |
| Continuo: | | | | | | | | | | |
| harps | 1 | 0 | 1 | 1 | 1/1+ | 1 | 2 | 2 | ?2 | ?0/0 |
| theorbo | | | | | | 1 | 1 | 1 | | |
| organ | | 1–2 | | | | | | | | 1/1 |

Burrows, Donald: *The Cambridge Companion to Handel* (1997), p. 243.

What happened? How come the wonderful colors of Handel's Saül accompagnato "Why Hast Thou Forc'd me from the Realms" with its many distinctive bassoon lines or "Geloso sospetto" from Reinhard Keiser's Octavia, with its low and condensed harmonies have become curious pages from the past? What made today's conductors dare use a single bassoon in Handel's Messiah in a large bass group featuring 4 or 5 cellos and 2-3 contrabasses? Is the modern bassoon as we know it fit enough to belong in an ensemble such as the ones Europe had in the 18th century? Despite its power, focused sound and reed size, is it possible to adapt our way of playing the bassoon in order to get around the "problems" caused by the developments of our instrument? In this paper, we will try to understand the challenges today's bassoonists are facing when it comes to playing baroque music with a modern bassoon in a continuo section. Identifying the few problematic aspects of our instrument when featured in that role, we will try to provide solutions allowing a performer to get around some of these "problems".

In addressing the specific challenges of the bassoonist joining a string group, we will largely focus on the attack of the sound. The bow being up or down and the reed being only "blown", how should we achieve a difference in sound according to the bowing? How should we address the concept of articulation general in order to blend with the basses of the orchestra, reproducing with our air the movements of the bow? Similar questions will

also arise regarding dynamics and will lead us to question the role of the bassoon in a baroque-sized orchestra.

The first aspect to address is the sound volume of the modern bassoon, much more powerful than its predecessors. One could qualify the timbre of the baroque bassoon as dark, muffled and a bit grainy, in total opposition with the sound of the modern one, which tends to be present, focused and a bit clearer. Instead of trying in vain to fight the characteristics of the modern bassoon when playing in a bass section, we should in fact try to use its potential, focusing on the accuracy of the attacks (staccato), without trying to imitate the sound of a baroque bassoon. In other words, instead of working on the nature of the sound, we should use the assets provided by the modern instrument and work instead on our articulation to achieve our goal. The sparse indications that we have in some scores about the use of the bassoon show that a composer like Handel would use the bassoon “by default” in all the *ritornellos* of his operatic or sacred works, indicating nevertheless very precisely an indication “*senza fag.*” when the singer would come in. Similarly, in Johann Sebastian Bach choral masterworks, as well as in Handel works, bassoon was playing practically everywhere in the instrumental sections, unless the music called for something very delicate, without flutes or oboes and would then specifically indicate the use of the strings only. Is this to say that the role of the bassoon was only to boost the volume of the bass section? That would be a great mistake. Indeed, on top of a real addition to the volume of the basses, the bassoon could and still can, by its sharp attacks, greatly help shaping bass lines. In order to do so efficiently, one should focus on the kind of staccato used, working much more on the speed of the air blown instead than the volume of air blown into the instrument. We will come back to this later.

Let’s now spend some time on the concept of sound production, focusing mainly on the attack of the sound. In order to achieve an ideal blend with the string instruments, we must think about a crucial aspect of sound production for string instruments, the bow. Sadly, we can all recall the painful attempt of a beginning violinist scrubbing his bow on the string. The not-so-successful results lie on 3 factors:

- 1- The hesitant and irregular movement of the bow on the string.
- 2- The brutal initial contact of the bow on the string before it starts to move.
- 3- The lack of control of the bow, jeopardizing the sustain of the sound.

If we were to do the same exercise with a beginning bassoon player, we would also be able to identify the following 3 factors:

- 1- Starting the air production without the proper amount of energy
- 2- Rough and often brutal initial contact between the tongue and the reed
- 3- Insufficient air production past the attack phase.

Comparing these factors shows clearly that despite drastic differences in their

structure, the same parameters (initial gesture, sound control, sound attack) apply to strings and winds as well. This tells us that we should, as much as possible, use our instrument in a “string minded” approach, especially if we are the only wind instrument playing amongst a string ensemble.

In order to do so, we should focus primarily on developing a variety of ways to attack the sound. For competent strings or wind players, colors, dynamics, shapes are part of our standard music making tool kit. Just to be clear, let’s simplify things: A cello (or any other string instrument) can only start its notes two different ways (let’s leave pizzicato aside for now), down bow or up bow. For a wind instrument such as the bassoon, we could similarly say that there is only one way to start the sound, blowing! This being said, a cello down bow will sound quite differently from an up bow. A down bow note will sound clearer, defined at the top of the note, much clearer than the up bow note, which will sound a little more fragile and less defined at the top. The simplest way to compare this with the bassoon would be to match the down bow effect with a note attacked with the tongue, and an up bow note with a note blown only with air support, without any help from the tongue. Although quite simple, this basic principle is unavoidable if we want to blend in a section of cellos and basses. As much as one can do, it is suggested to use as little tongue, if none, when the register allows it, in order to imitate an up bow feeling. Therefore, when we do use the tongue, it will strengthen the sound, add a lot of definition as the bow does when attacking a string down bow.

This being said, as the first two octaves of the bassoon do really need the use of the tongue to start the sound in a nice way, it would then be preferable to focus on finding what is the minimal amount of contact requested between the tongue and the reed, according to the registers, to start vibrating properly. The bassoon not being the wind instrument with the greatest dynamic range, one can greatly enhance its musicality by creating a whole variety of attacks, based on the principle that the “by default” attack should be as less perceptible and only marked or shaped on purpose, according to what the music calls for. To do so, it is fascinating to realize which movements involve the tongue when playing the bassoon, but more importantly, where the tongue hits the reed. Generally, for simple physical reasons, we can agree on the middle of the tip of the reed. But, instead of this standard “on-off” approach, a more fluid, circular like series of movements, covering different areas of the reed offers much more variety. We just have to think about the techniques used for double-tonguing to realize that the “KA”, in a “TA-KA-TA-KA” sequence is produced by the action of the throat and therefore, that a detached sound is produced by the player without any contact between the tongue and the reed. It means that it is mainly an alteration in air speed in the mouth, rather than a real contact with the reed that can produce a detached sound.

This specific idea brings us to talk about the speed of the air blown in the bassoon, essential aspect of a successful blend between the bassoon and the cello.

In order to fully understand the objectives we are trying to reach, we have to picture

in our mind a baroque cello bow. The bottom part of the bow, the frog, is heavier and allows the player to “bite” in the string. Then, the tip of the bow grows thinner toward the end of it. That means that the tip of the bow is much lighter than its frog, leading to the fact that a strongly attacked sound at the frog will lighten up as the bow moves to the tip. This “inequality”, core aspect of the baroque style, will evolve over the years, and weight will be added at the tip of the bow in order to achieve an almost equal amount of sound throughout the bow length. If we come back to our comparison between the cello and the bassoon, a cello sound produced with a baroque bow will lighten up like the sound of a bassoon when the instrumentalist reaches its breath capacity. The modern bow would allow the sound of the cello to maintain a straighter tone regardless of the bow movements, like an organ would do. This inequality in the sound is not something that we can simply put aside, as it is at the core of the baroque esthetic for which a musical phrase is not a succession of long and short notes but a really refined language in which strong and weak beats, hemiolas and cadenzas shape a theatrical and contrasting narration.

How should we proceed, on the bassoon, to achieve a perfect blend with the smooth rendering of the bow sliding on a string? One concept has to be kept in mind in order to achieve such a thing:

- 1- In a French baroque phrase, for example, a string player will aim to constantly leave the bow on the string, almost without interruption, with all sorts of articulations, unless the music calls for the opposite.

On the bassoon, in order to imitate the way a cello plays with its bow never really leaving the string, we have to be blowing air constantly, making sure the action of blowing air never completely stops. It also means that once in a while, we blow air at a low speed, but not quickly enough to produce sound. We are back to this crucial aspect of air speed. It is indeed the speed of the air blown in the reed that will determine the strength and the quality of the sound that will be created, as well as the whole sustain process that will take place afterward. To use another image, the tongue touching or not the reed will only determine if each word of the phrase starts with a consonant or a vowel.

The bassoon is the bass section of the orchestra and contributes to the initial impact of a musical phrase with all the precision allowed by the modern reed. Once this is done, the bassoon has to blend back in the sound of the section, not that much by reducing the volume of sound (a certain level is required to maintain quality) but mostly in the way to sound is sustained. Let's take as an example a pedal note, sustained by the basses for 8 measures. It would be a shame if the bassoon was to stay equally present throughout the passage, especially when the texture of the bows lightens up. The bassoon should contribute to the initial dramatic impact of the note, then taper down the sound until even a complete stop for a few measures, sneaking back in, without (or almost without) attack, on a bow change, in order to contribute to the *crescendo* leading to the chord change. In a similar case, in a long sequence of repeated eighth notes per bar, the bassoon can be active for 6

of the 8 notes of the measure, increasing the intensity on the last 3 notes of the bar (toward the harmony change), then tapering down the sound to almost nothing but attack around the middle of the bar, then taking back the momentum in repeating this process. The same concept can apply for a *pizzicato* passage in which the bassoon can, with a note attacked with great air speed but no sustain, blend in very convincingly with a string section, adding a nice bassoon color to a passage where the bassoon would seem normally excluded.

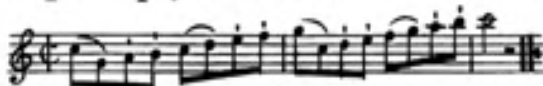
On top of being really efficient, this way of playing is much less tiring and allows the bassoonist to survive through long bass lines which seem to have been conceived for players who could play for many minutes without breathing or resting. Another interesting fact is that psycho-acoustical researches show that if you cut the attack of a sound, it is very difficult to perceive the nature of it. It is therefore the initial impact, the quality and the variety of attacks used in playing that give the bassoon its importance in a bass section. If we just let our beautiful but powerful modern instrument unleashed, if we consider our playing more like an organ which would be on or off and if we are not keeping in mind the physical component of the bows which with we play, we will undoubtedly be too loud, too heavy and too sustained.

The concept of the attack is inseparable from the whole articulation parameter. This aspect is crucial as it is at the very core of the musical narrative process. To pretend that playing “in the baroque style” means to play every note short is as wrong as pretending that romantic music needs to be played loud and sustained all the time. This misunderstanding of the baroque concepts can perhaps be explained by the almost total absence of articulation markings in original prints. When some slurs are added, it is most of the time in order to show a specific bowing or phrasing wished by the composer, most of the time only when the idiomatic patterns could be played in different ways. What should we do then when a long slur indicates a long bowing over several notes? What should we do when, at the contrary, all the notes are the same, without any indications like in the fast part of the first movement of Bach’s orchestral suite in C major? First, in the case of a printed bowing, it is important to start by understanding what that indication implies for a string instrument. Then, to keep in mind that it is by far preferable to come up with a self-made solution, making sense on the bassoon, instead of reproducing with exactitude the effect of the bowing in order to be more “authentic”. For instance, all the ascending scales in sixteen or thirty-second notes what we commonly find in a French overture are generally articulated by the strings. If bassoons and oboes would try to match that, regardless of a stellar technique, that would be totally counter-productive, these scales being theatrical and noble musical gestures and not machine-gun effects! We should therefore not hesitate to add slurs here and there in order to match our gesture to the strings one, but also in other cases to cut some slurs with a subtle attack from the tongue to avoid note slides or other acoustical problems proper to the bassoon.

Similarly, several methods from the 18th century, among which François Devienne’s

flute method, mention something called the “brilliant tonguing” or “coup de langue brilliant” in French, which would be the equivalent, on a 4 sixteen notes pattern, to 2 slurred, 2 detached. Virtually all methods of the time insist on the fact that music should be articulated according to the performer wishes while always considering the character of the music performed.

Articulation qui s'emploie dans certains traits en double - Croches .



C'est un des Coups de Langue le plus brillant quand on le possède avec perfection lorsqu'un trait n'est articulé d'aucune manière par L'Auteur , L'exécutant peut employer l'articulation qui lui est la plus familière surtout quand le trait est ce qu'on appelle ordinairement Roulade il ya cependant des exceptions, elles seront démontrées dans les Exemples suivants ,

En général l'Articulation de deux coupés et deux détachés est la plus brillante: il en est de même pour les Croches et les Triples Croches suivant le mouvement du morceau, excepté l'Adagio, le Largo et le Cantabile ou la Langue doit être très peu employée, ces Articulations peuvent être mises en usage.

Devienne, François: Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte, Paris, Naderman, 1794.

Étienne Ozi, another famous bassoonist of the end of the 18th century mention about this in his new bassoon method or “*Nouvelle méthode de bassoon*” (1802), that “one has to first impregnate himself with the character of the piece played in order to use the proper articulation¹”.

¹ Original quote: *il faut surtout se pénétrer du caractère du morceau qu'on exécute, afin d'y employer l'articulation qui lui convient.*

Exemples.

Coulés de deux en deux.

Mouvement
Lent.

le même pr
les Mouvt
Andante.

le même pr
les Mouvt
Allegro.

autre Ex:
Mouvt Lent.

le même pr
les Mouvt
Andante.

le même pr
les Mouvt
Allegro.

Ozi, Étienne, Nouvelle Méthode de basson. Paris 1802 Imprimerie du conservatoire de musique p.7.

In a long *allegro* passage, with constant sixteenth notes, played solo or *tutti*, it is then not wrong at all to add slurs here and there. It is preferable to do so on the first and/or third beat of a 4/4 bar, not on every beat, and generally only on the first two sixteenth notes of those beats. This being said, it is one's challenge, and privilege, to lengthen some notes, shorten some others in order to give the impression that some melodic elements are longer than other, without necessarily using slurs to do so. The slur is only one possible solution in the toolbox we have to create variety in our playing and should not become a "by default" solution.

"the question is: should we slur the first two, or the last two? And another question: should we phrase them long or detached them? On these two subjects, it depends on the character of the piece, cantabile or not, on the good taste and on the capacity of the performer to judge this matter if the composer as forgot to show it, or might not have even understood it. But the following rule can be useful: one should play long notes when conjunct (i.e. stepwise) and detached with the bow disjunct note (i.e. intervallic); keep in mind that one's playing should be nicely varied." (ROUSSEL, 2014, p.80)

One important fact is to be underlined about this. Nowadays, without even thinking about it, when we do a slur, we almost inevitably do a *crescendo* on it. But Leopold Mozart, mentioned above in a quote from his "Violin school" explains clearly that a slur should almost always be, instead, a sign of *diminuendo*, the second (or last) note of the slur being always a weak part of a beat (strong of weak).

"the first note of a group of two, three, four or more notes slurred together should always be attacked a little stronger and held a little longer; the following notes to be phrased a little later, and played softer. But one should make sure to do so with rigor, in order to make sure that the pulse is not at all altered. The small lengthening for the first note, obtained by the well-balanced shortening of the others slurred notes, played a little faster, should not only be acceptable

to the ear, but also produce a nice effect.” (ROUSSEL, 2014, p.131-132)

It is then crucial to make sure that if the music shows a written slur indicated by the composer, therefore a clear sign of a musical gesture, it is preferable to perform these slurs subtly, diminishing the second (or last) notes of the slurs. To be clear, articulations added to enhance the musical narration, to make it lively and clear are most welcomed. They should nevertheless sound as natural as possible to the listener, they should never catch its attention and just be on the list of all the small things a musician should do in order to breath live into music, like bowings, breathings, attacks or the use of pedals on the piano.

We also have to add to our “typical bassoon problem list” intonation issues. How often are we accused of being too sharp, when we play unison with cellos and basses? This can be explained in many ways and can, most of the time, be avoided. The first question to address is the way instruments are tuned. Although our instrument is already tuned in part at the factory, there is a general consensus among bassoonists that the tuning of one note does not guarantee the tuning of another one. This also means that each modern bassoon has generally a couple “bad notes”. Many notes are quite bad on almost every bassoon. The first two F# are generally a little sharp and a little loud, as the low C, very resonant and often quite sharp.

Alas, the low C is the lowest string on the cello and on some contrabasses. And regardless of the way they will tune their strings (pure fifths, short fifths), this note will always be lower compare to where our low C normally lies. It would be easy if this was our only problem. But we could also think about the low E, also a little loud and sharp, which will rarely blend with the basses’ low string tuned on E. Not to forget the low G, second string of the cello and the A, potential second string on the contrabass. So in our first octave only, we have at least 5 problematic notes, and that is if we leave aside the low C#, almost impossible to tune with any low strings.

Here are some recommendations to help solve these issues.

1- Make longer or wider reeds in order to tune a bit lower than your ensemble. If your orchestra tunes at A-442, aim for 440 or 441 at the very most. You might have to work a bit more in the tenor register to start the rehearsal or the concert but when you will get warmed-up, therefore a little sharper (inevitable physical phenomenon), and that the strings will start to get lower (another inevitable physical phenomenon), you will be much closer to a common ground with your colleagues. The harpsichord also goes down as the concert goes, you will be able to follow the tendency. But Chamber organs sometimes go sharp... never a dull moment!

2- For low C, you can have a short extension screwed under the low Bb key allowing you to add the Bb to the low C fingering. You might need the alternative C square key in order to so. But this will make your low C much softer and lower. On certain bassoons, that also helps the low D.



Basson Benson Bell # 163 (2017).

3- For low E, add the low C# key. While this might seem to give more body to the E, adding the low C# key also improves and refines the intonation and blends better with the strings.

4- For Low C#, you can finger a low B, but adding the C# key. This will play a soft C#, a little flat, but you can push it a bit with air support.

5- Low F# is not only problematic on the bassoon but also for cellos and basses tuned in fifths. They generally have a “wolf” on this note and that makes the tuning harder. Our mute fingering (adding low D and the Eb key) can lower the intonation and smooth the sound of this note, often played as a third, which would mean it would have to be played softer.

6- For all the less flexible and sharp notes (low F, A, G#), a wider and/or longer reed will really help and allow you to match your intonation with the strings, overpowering us by the number.

Many other notes are tuned a bit low on the bassoon, like the second and third B and the middle E. This is ideal in order to play tempered chords, especially important because most organ and harpsichord tuners will use uneven temperament for baroque programs. This kind of intonation system modifies greatly the position of the note compare to the equal temperament of a piano. On the bassoon, the lower B and E are convenient as these notes are often played as thirds (tuned lower) in G major chords (for the B) or C major chords (for the E). But for the same reason, it is a bit more difficult to play with brilliance and projection in Vivaldi’s bassoon concerto in e minor RV484, the E and B on the bassoon being a bit “sad notes”. For today’s standards, we are trying to achieve a similar level of projection, regardless of the key we are playing in but in the 18th century, e minor meant something plaintif for Charpentier or troubled and sad for Mattheson. Knowing this, we can realize that most works calling specifically for a bassoon are normally written in bassoon-friendly keys, getting around the “bad” notes or, at the contrary, deliberately assuming them. However, this does not apply to masterworks of the baroque repertoire like the B-minor Mass, Matthew’s

Passion and many cantatas by Johann Sebastian Bach, written in keys where the bassoon has to go through many traps and very difficult passages.

This music is nevertheless a treasure in which the bassoon occupies a central role and this is why we should set aside sound concepts inherited from the centuries following baroque era and adapt our playing. That means using articulations intelligently and sparingly, and strong, intentional attacks. That also means to blow air into our instrument in a much less sustained way, constantly shaping air speed in order to underline the shapes of the musical lines played by bowed instruments. Finally, that requires to realize that vibrato was one of the tools used at the time, but as an ornament and not a constant component of the sound. We should then, as a singer would do, in the long harmonic suspensions of Handel's greatest arias such as *Scherza infida (Ariodante)*, *Pena Tiranna (Amadigi di Gaula)*, *Ah Crudel (Rinaldo)* use vibrato only at the moment where our modern instrument seems to be restraining us in the opening of the sound, when the notes become dissonances.

We should keep in mind that we are, before everything else, part of a group. We have to realize that the bassoon is not there to hold the sounds, the chamber organ is there for this purpose. We don't have to play everything long or everything short. The bassoon is able to give life to a bass line in Handel's masterworks like no other instrument. But to do so efficiently, we have to also be able to blend in with cellos, basses, lutes, harpsichord and organ of the continuo section. Sometime completely blended the general sound, giving it warmth and body. Some other time coming out of the texture, with a sharp and agile articulation. Often a favorite of conductors but also the first to be accused if the bass section is too loud, out of tune or too heavy, modern bassoon has all what it needs to bring on life and beauty to baroque masterworks. Let's show everyone that our instrumental is still a magic ingredient to a top-notch continuo section!

FINANCIAL SUPPORT

This work has the financial support from Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and the Observatoire Interdisciplinaire de creation et de recherché en musique.

REFERENCES

BURROWS, Donald. *The Cambridge Companion to Handel*. New York: Cambridge University Press, 1997.

BURROWS, Donald. **Handel's London Theatre Orchestra**. In : *Early Music*. Oxford University Press, 1985. 349-357, v. 13, n° 3. 1985.

DEVIIENNE, François. *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*. Paris: Naderman, 1794.

MOZART, Léopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*; traduction française. Roussel 2014.

OZI, Étienne. *Nouvelle Méthode de basson*. Paris: Imprimerie du conservatoire de musique, 1802.

ITINERÁRIO FOTOGRÁFICO DE PAULA SAMPAIO EM “ANTES DO FIM”

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

Melissa Barbery Lima

Universidade Federal do Pará – UFPA
Instituto de Ciências da Arte – ICA
Programa de Pós Graduação em Artes -
PPGARTES
Belém – PA
<http://lattes.cnpq.br/4489646173291893>

RESUMO: Este artigo trata da fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções”, da fotógrafa Paula Sampaio, sob minha curadoria, montagem esta que surgiu em consequência dos efeitos do tempo sobre seu acervo pessoal formado por mais de 30 anos de registros na Amazônia. Sampaio parte do fotojornalismo e suas imagens transitam entre este e o trabalho autoral, abordado aqui principalmente no diálogo entre imagens e falas da fotógrafa, revelando um trabalho consciente e potente tanto como documento quanto como narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Paula Sampaio, Amazônia, fotojornalismo, fotoinstalação.

PAULA SAMPAIO PHOTOGRAPHIC ITINERARY IN “BEFORE THE END”

ABSTRACT: This article deals with the photo installation “Before the end: itinerary of reinventions” by photographer Paula Sampaio under my curating, a montage that arose as a result of the effects of time on her personal

collection formed by more than 30 years of records in the Amazon. Sampaio starts with photojournalism and his images move between this and the author’s work, addressed here mainly in the dialogue between the photographer’s images and speeches, revealing a conscious and powerful work both as a document and as a narrative.

KEYWORDS: Paula Sampaio, Amazon, photojournalism, photoinstallation.

INTRODUÇÃO

Registrar processos históricos pontuais ou cenas cotidianas de um lugar com objetivos documentais constituem o cerne do trabalho desta fotógrafa que conhece muito bem o lugar de suas criações. “Fui fotojornalista durante trinta anos, eu vivi a rua e vivi o cotidiano.” (Paula Sampaio, 2019).

Brasileira, nascida no Estado de Minas Gerais, ainda muito jovem veio morar na Amazônia, inicialmente vivendo com sua família às margens da Rodovia Belém-Brasília e posteriormente escolhendo Belém, a capital do Estado do Pará para ser sua residência e local de trabalho. Graduiu-se em Comunicação Social e hoje, em 2020, faz mestrado em História pela Universidade Federal do Pará.

Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o Sr. Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada histórica para a

conquista deste gigantesco mundo verde. Eis o que diz a placa que o “Sr. Presidente da República”, isto é, o General Emílio Garrastazu Médici. [...]o governo militar pretendia dar continuidade ao seu projeto de modernização do Brasil (apoiado, como sabemos, numa Doutrina de Segurança Nacional) e, neste projeto, a chamada integração da Amazônia [...] (Chaves, 2007: 1)

O resultado deste longo período de atividades foi a formação de um significativo acervo de imagens de documentação sobre a Amazônia. O clima extremamente úmido de Belém e o tempo atingiram de forma voraz papéis e negativos que hoje, em parte, estão em inevitável processo de extinção. Neste contexto, “Antes do fim: itinerário de reinvenções” iniciou com uma pesquisa que a fotógrafa realiza na pós-graduação em História, que em 2018 deu origem a um livro fruto do Prêmio de Produção e Difusão Artística da Fundação Cultural do Estado do Pará – FCP, em Belém do Pará, no Brasil, onde imagens e textos revelam o trajeto de seu tempo, documentando a região e a relação destas imagens com as intempéries do tempo.

Desde 1990, desenvolvo projetos de documentação fotográfica e ensaios autorais sobre o cotidiano de trabalhadores, em sua maioria, migrantes que vivem às margens dos grandes projetos de exploração, e em estradas na Amazônia, principalmente nas rodovias Belém-Brasília e Transamazônica. Além de imagens também guardo sonhos e histórias de vida (escritos e/ou contados) de pessoas que fotografo nesses caminhos. (Sampaio, 2018: 32).

No passado, eu já havia tido contato com Paula Sampaio, com pequenas colaborações em alguns de seus projetos. Em 2018, tive a oportunidade de acompanhar o projeto gráfico do livro acima citado. Em 2019, com a oportunidade de uma pauta na Galeria Ruy Meira da Casa das Artes – FCP, convidei Paula a retirar das páginas do livro o conceito que o constituiu, a conexão entre histórias, imagens e tempo, relação esta que quando afetada por sua condição matérica poderia ter sido descartada, e ao invés disto foi enaltecida pelo inevitável e se permitiu existir sob os efeitos desta transmutação.

Na região Amazônica, com a chegada da fotografia, foi deflagrada uma especial relação com a imagem, que influenciou na delimitação de ideia desse território, tomou parte em seu desenvolvimento, inscreveu-se em sua existência, circunscrevendo um momento “presente”, sempre reativado. Ela foi utilizada na construção de uma representação social e de um imaginário cultural, propagado ao redor do mundo, que, por vezes, ultrapassou o estreito limiar entre realidade e ficção. Esse tipo de operação, empregado amplamente em proposições artísticas da contemporaneidade é presente na imagem que ocorre na Amazônia desde o século XIX. (Maneschky, 2010: 37)

Em agosto de 2019, realizamos a fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções”, onde reunimos mais uma vez a autora e seu arquivo, em mais uma ação onde a fotógrafa traça mecanismos para evitar que essa documentação desapareça.

É um esforço para não deixar que se percam evidências históricas e sentimentais, materializadas em fotografias, escritos, fitas cassete, disquetes e lembranças, que fazem parte do meu arquivo, construído ao longo de quase trinta anos de documentação fotográfica na Amazônia, que na fotoinstalação

se expande também para o trabalho jornalístico que foi a base de todos os trabalhos autorais que realizei. (Sampaio, 2018).

Sendo assim, buscaremos discorrer sobre esta experiência nos debruçando pelo percurso que possibilitou sua existência, abordando a importância do fotojornalismo nesta trajetória, trazendo por vezes a voz da fotógrafa e de outros interlocutores que ao decorrer de sua carreira puderam dialogar com seu trabalho ou com alguns conceitos e dados históricos inerentes as suas criações, evidenciando assim o conjunto narrativo que se refletiu nesta edição, com grupos de imagens, objetos e luzes que revelam as sutilezas deste verve espaço.

ITINERÁRIO DE REINVENÇÕES: SOBRE O TEMPO, HISTÓRIAS E IMAGENS

A fotoinstalação teve como ponto de partida o reencontro de Sampaio com seu acervo danificado pelo tempo. Desta forma, a linha conceitual das imagens exibidas partiu daquilo que se perdeu por um motivo ou outro, o que não é mais possível recuperar como determinados tipos de cópias, algumas imagens que não existem mais em outro suporte, e aquilo que se transformou, transitando entre o trabalho fotojornalístico e o autoral. A fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções” foi um outro movimento no percurso afetivo em que a fotógrafa imprime em imagens e histórias “[...] Esqueci que esse arquivo é natureza e está mergulhado no tempo [...]” (Sampaio, 2018)

Um dia, ao abrir as gavetas do meu arquivo, fui tomada por um cheiro forte de vinagre. Sem pensar, comecei a abrir as pastas, os envelopes. E, diante dos meus olhos, surgiram ondas de películas fotográficas, úmidas de histórias. Quase trinta anos de trabalho...! Encontros se desmanchando. (Sampaio, 2018).

Como disse Caetano Veloso em sua canção *Oração ao Tempo*, o tempo é um “compositor de destinos” (1979) com o qual podemos tentar fazer acordos e pedidos, mas sua transitoriedade é poderosa e, na maioria dos casos, é implacável, e dependendo do ponto de vista suas consequências podem ser aceitas ou recusadas, mas, se seus efeitos forem acolhidos “ainda assim acredito ser possível reunirmo-nos, tempo, tempo, tempo, tempo, num outro nível de vínculo” (Veloso, 1979).

No caso da fotógrafa Paula Sampaio, o processo que a levou a perceber estes efeitos foi constituído de duros pesares, que a medida que foram superados puderam revelar seu apetite de permanência, possibilitando assim, a sua reedificação a partir de uma nova matéria.

Mas, a umidade deu vida a outros seres que agora moram na gelatina dos negativos, nas fotografias amareladas e abraçam os papéis das cadernetas. Invisíveis e calados, desenharam durante anos, uma nova pele para essas histórias. (Sampaio, 2018).

No conjunto abaixo (Figura 1) podemos ver imagens das Décadas de 1980 e 1990 e

reproduções de jornais das primeiras publicações de sua carreira como fotojornalista, este é um importante momento desta fotoinstalação pois ele reafirma algo que é imprescindível para Paula, os laços cravados entre sua vida, sua formação, seu acervo imagético e o fotojornalismo.

Agora mesmo comprei um livro do Robert Capa que é incrível, como ele conseguia estar em momentos de guerra, no meio, de uma ação de guerra, de guerra! E a fotografia estar esteticamente bem composta [...] só por causa disso ele era um artista? Não, ele era um fotógrafo de guerra. A maneira como você se posiciona, a maneira como você utiliza o equipamento e seu conhecimento é o que te faz ver de um recorte diferenciado, eu dizia isso para os meninos do jornal – gente, vocês estão passando pela vida sem ver nada do que vocês estão fazendo, por que fotojornalismo não é você chegar em um lugar e apertar um botão.” (Sampaio, 2019).



Figura 1. Montagem dos trabalhos fotojornalístico da Fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções, Paula Sampaio. 2019. Amazônia, Brasil.

Fonte: Melissa Barbbery.

“As fotos nas molduras são cópias originais, feitas nos laboratórios dos jornais. A primeira, do menino com frio, não tem negativo e essa é a única cópia. A segunda, da estrada, faz parte do meu acervo pessoal referente ao Projeto Antônio e Cândidas, cedida para o jornal para uma matéria sobre as condições da rodovia Transamazônica. O Jornal dos bairros foi um encarte do jornal O Liberal onde trabalhei bastante tempo, somente depois de alguns anos fui transferida para a reportagem geral.” (Sampaio, 2019).



Figura 2. Imagem de origem fotojornalística, sem título, Paula Sampaio, 1980-1990. Belém, Brasil.

Fonte: Paula Sampaio.

Paula teve um reencontro anos depois com o “menino com frio” (Figura 2) que já adulto se identificou como aquele que havia sido fotografado na infância, lhe contou que não morava mais na rua e que trabalhava para a arquidiocese de Belém, na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré.

Em várias situações, imagens que foram realizadas com objetivo jornalístico transitaram para o trabalho autoral da fotógrafa e também no sentido inverso como a montagem a seguir (Figura 3): a primeira imagem à esquerda (Figura 4), foi realizada durante reportagem para o jornal *O Liberal* e posteriormente incorporada ao Projeto Antônios e Cândidas que também trata das migrações na cidade de Belém na região metropolitana.



Figura 3. Montagem da Fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções”, Paula Sampaio. 2019 Amazônia, Brasil.

Fonte: Melissa Barbery.



Figura 4. Imagem realizada durante reportagem para o jornal O Liberal que trata das migrações na cidade de Belém e em sua área metropolitana. Paula Sampaio. 1980-1990. Belém, Brasil.

Fonte: Paula Sampaio.

Na próxima imagem, com ondulações no papel além de outras deteriorações (Figura 5), vemos um momento cotidiano onde a fotógrafa aguarda juntamente com uma família a chegada dos pescadores em um final de tarde e os filhos destes pescadores a convidam para brincar. Neste ambiente, com a luz própria do poente, revela-se uma imagem vigorosa, seja pelo olhar da menina ou pelos claros e escuros e ainda pelos interiores e exteriores do contraste em relação ao homem que joga a rede na água. Neste ponto se evidencia como

se dá o procedimento da fotógrafa, observando primeiro pessoas e histórias, fundando afinidades, constituindo inventários de vidas, para depois, se for imprescindível, corporalizar o momento em imagem.

[...] eu vivi ouvindo histórias de muitas pessoas, então eu aprendi a ouvir, aprendi a ver o que os outros me mostraram, porque o fotojornalismo é isso, se você não olha pro outro, se você não olha pra realidade, se você não ouve a pessoa, você não vai fazer uma boa foto [...]" (Sampaio, 2019)



Figura 5. Fotografia realizada na área da rodovia Transamazônica. Paula Sampaio. 2000. Belém, Brasil.

Fonte: Paula Sampaio.

Seguindo, na próxima imagem (Figura 6) vemos a figura do carvoeiro (Figura 7) e uma mesa que comporta um pequeno livro. A imagem pregada na parede foi realizada no município de Marabá, na década de 1990; existiam muitas carvoarias por aquele lugar e o álbum é uma adaptação artesanal do livro *Antes do Fim*.

Esse homem me chamou atenção porque parecia estar se transformando na matéria do seu trabalho, o carvão, a fuligem entrando em sua pele...." [...] Foto copiada em laboratório artesanal nos EUA, para exposição montada pela Fundação Mother Jones/EUA em 1997. Algumas cópias de teste me foram enviadas e esta é uma das que ficaram comigo. Já esta oxidada, mudando de cor (ficando meio sépia), eu gostei dessa nova "cor" (Sampaio, 2019).



Figura 6. Conjunto expositivo presente na Fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções”. Paula Sampaio, 2019. Belém, Brasil.

Fonte: Melissa Barbery.



Figura 7. O Carvoeiro. Paula Sampaio. Meados dos anos de 1990. Marabá, Brasil.

Fonte: Paula Sampaio.

Sobre as imagens acima e a fala de Paula Sampaio a respeito da mudança matérica da fotografia, onde uma nova cor é incorporada através de microscópicos seres que estão em atuação perene naquele papel, podemos perceber o apaziguamento da fotógrafa em relação a algo que seria dramático sob o ponto de vista documental, mas que enquanto narrativa se transforma em um deslocamento de potência de criação.

Para além das imagens, a fotoinstalação foi formada por objetos pessoais da fotógrafa na criação de um ambiente acolhedor e familiar, que contou também com um delicado projeto de iluminação desenhado com a incandescência amarelada das lâmpadas de filamento de carbono e bulbos de vidro, como podemos perceber na imagem abaixo (Figura 8).



Figura 8. Vista panorâmica da Fotoinstalação “Antes do fim: itinerário de reinvenções” Paula Sampaio. Belém, Brasil.

Fonte: Melissa Barbery

No centro, sob um tapete de tricô, uma mesa acomoda um pequeno caderno para comentários, e um livro com as legendas de cada sessão da fotoinstalação. Nos aventuramos a dizer que neste momento a exposição ganha a dimensão genuína que cada um de nós vai dar, somando a ela as histórias que nos acumulam e que nos definem e, neste momento, extrapolando qualquer formalidade estética ou mítica, esta experiência poderá também fazer parte da nossa própria história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paula Sampaio é uma contadora de histórias. Estar no mundo e abrir-se pra ele permanecendo atenta aos encontros que este processo lhe oferece, faz de suas imagens um acervo de narrativas de grande importância para a documentação histórica da Amazônia que transcendem as fronteiras da fotodocumentação.

A fotógrafa é muito consciente de suas ações e do lugar que sua produção ocupa na história, entendendo que seu trabalho segue, e pra onde quer que ele vá ela não terá

domínio. Ainda assim, a fidelidade por suas motivações são um ponto importante da ética que claramente se apresenta em seu trabalho, sem perder de vista que um repertório de técnicas e conceitos pode ser substancial e delicado.

O Refúgio de Paula Sampaio é mais. É o lugar da linguagem livre, a rota de fuga de uma gramática visual errante, que pega carona com a fotógrafa nos caminhões, teco-tecos e carros sem freio dessa Amazônia sem-fim. (Silveira, 2011: 28)

Neste momento, ao debruçar-se sobre seu acervo, remontando-o em conjuntos de imagens que contam diferentes histórias, reconstruindo a narrativa de pessoas e lugares, Paula Sampaio oferece a esse material em processo de apagamento a possibilidade de persistir na história e no tempo.

REFERÊNCIAS

BARACHINI, Teresinha (2014) **José Resende**: gestos que estruturam espaços. *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4):

CHAVES, Ernani (2007) **Na estrada da vida**: A transa-amazônica de Paula Sampaio *Revista Cinética*. Disponível em URL: http://www.revistacinetica.com.br/cep/ernani_chaves.htm . Acesso em: 11/10/2019

MANESCHY, Orlando Franco (2010) **Imagem, Mito e Amazônia - Questões para uma conversa VIVO ART MOV. BELÉM FESTIVAL 2010. Simpósio: A construção da identidade e do imaginário local pelas mídias (visibilidade/invisibilidade): FLuxo, reFLuxo e reinterpretções**. Disponível em: https://www.academia.edu/35396241/IMAGEM_MITO_E_AMAZ%C3%94NIA_-_QUEST%C3%95ES_PARA_UMA_CONVERSA . Acesso em: 11/10/2019

SAMPAIO, Paula (2018) **Antes do fim: Itinerário de reinvenções**. ISBN: 978-85-915791-1-2. Disponível em: http://paulasampaio.com.br/wp-content/uploads/2018/09/3_AntesdoFim_PaulaSampaio_ParaWEB.pdf . Acesso em: 11/10/2019

SAMPAIO, Paula (2018). **Casa das Artes distribui gratuitamente livro pocket, Antes do fim, itinerário de reinvenções**” da fotógrafa Paula Sampaio”. Matéria de jornal online. Disponível em: <http://fcp.pa.gov.br/component/content/article?id=3106> . Acesso em: 11/10/2019

SAMPAIO, Paula (2019). **Entrevista no processo curatorial da fotoinstalação “Antes do fim: Itinerário de reinvenções”**. Entrevistador: Melissa Barbery. Belém, 2019. 1 arquivo .m4a, 100 min.

SILVEIRA, Rose (2013) **O refúgio da linguagem**, in *Embarque / Paula Sampaio*. ISBN: 978-85-62494-08-6. Disponível em: <http://www.fрмаiorana.org.br/wp-content/uploads/2016/05/embarque.pdf> . Acesso em: 11/10/2019

VELOSO, Caetano (1979). **Oração ao tempo**. Verve. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/caetano-veloso/44760/>. Acesso em: 11/10/2019

CAPÍTULO 19

QUADRILHA JUNINA NO CONTEXTO DO RN: GÊNERO E SEXUALIDADE, PAUTAS LEVANTADAS NO ÂMBITO DA MANIFESTAÇÃO POPULAR

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 05/08/2021

Douglas Barros Gomes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal – RN
<http://lattes.cnpq.br/4742910270783817>

Marcilio de Souza Vieira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal – RN
<http://lattes.cnpq.br/7003467659704271>

RESUMO: O trabalho tem como objetivo levantar a discussão sobre gênero e sexualidade partindo da vivência na Quadrilha Junina, onde existe uma potencialidade grande para abrimos essas reflexões, fazendo uma conexão com a minha experiência como Dama da Diversidade na Quadrilha Estilizada Junina São João, da cidade do Natal/RN. A partir de questionamentos sobre estereótipos em torno de gênero e sexualidade, é que este texto levanta a abordagem sobre estas problemáticas sociais que refletem dentro da Quadrilha Junina, desse modo que, está discursão possa transcender na área da Dança. A princípio parecia ser só um homem dançando de mulher, mas passou a se compor em um desencadeador da problemática de expressões denominadas como feminina e que um homem não poderia realizá-la. As pautas levantadas é de valorizar a manifestação da quadrilha junina e instigar a reflexão acerca da sexualidade e do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero e sexualidade. Manifestação popular. Quadrilha junina.

QUADRILHA JUNINA IN THE CONTEXT
OF RN: GENDER AND SEXUALITY,
GUIDELINES RAISED WITHIN THE
SCOPE OF POPULAR MANIFESTATION

ABSTRACT: This work aims to raise the discussion about gender and sexuality based on the experience of Quadrilha Junina, where there is a great potential to open these reflections, making a connection with my experience as Dama of Diversity in the Quadrilha Estilizada Junina São João, in the city of Natal/RN. From questionings about stereotypes around gender and sexuality, this text raises the approach about these social problems that reflect within the Quadrilha Junina, so that this discussion can transcend in the area of dance. At first it seemed to be only a man dancing as a woman, but it started to become a trigger to the problem of expressions denominated as feminine and that a man could not perform it. The guidelines raised are to value the manifestation of the quadrilha junina and to instigate reflection about sexuality and gender.

KEYWORDS: Gender and sexuality. Popular manifestation. Quadrilha junina.

SÃO JOÃO NO RIO GRANDE

Dentro das manifestações culturais do Rio Grande do Norte, os festejos juninos têm destaque na capital, a Quadrilha Junina São João da cidade do Natal tem a finalidade de mostrar as características culturais e participar

de concursos de Quadrilhas Juninas na categoria Estilizada. Atualmente, percebemos que a Quadrilha Junina é um espaço em que as discussões sobre gênero e sexualidade não são debatidas, apesar de, esta dança possibilitar que homem dance com roupas femininas fomentando um debate acerca da presença da “Dama da Diversidade” nas quadrilhas estilizadas potiguar. Cabe salientar que no RN o homem que se traveste com trajes femininos, as mulheres trans e travesti para dançar quadrilha estilizada são chamadas no espaço quadrilheiro de Dama da Diversidade.

O Ciclo Junino, como é chamado pelos Quadrilheiros, é o período de junho a julho, quando as Quadrilhas fazem suas apresentações nas competições municipais, estaduais e nacional. Os festivais de Quadrilha Junina são marcados por competitividade, organização dos trabalhos coreográficos e temáticos aplicados a um contexto que culturalmente é visto como lúdico e festivo. Apesar do período Junino ser de dois meses, as quadrilhas passam um ano se preparando para os festivais. São meses de ensaios, confecções de figurinos e adereços, preparação do espetáculo, entre outras coisas, retrata Lima (2018) em seus relatos.

Os festejos juninos são contribuídos por vários elementos, tais como: as bandeirinhas, os balões, a fogueira, os chumbinhos, as bombinhas e as comidas típicas. A quadrilha junina é a grande atração das festas juninas por todo o Nordeste, onde a dança resiste fortemente. “Vivida como tradição, o São João é uma festa popular que revela, ano a ano, a dinâmica da vida política, econômica e social da cidade” (CHIANCA, 2006, p.27). Esta manifestação possibilitou através das Damas da Diversidade uma potencialidade em aproximar-se das problemáticas sociais, de modo que, possamos fazer uma reflexão sobre quem dança na festa junina e sua representação abrindo uma importante pauta no meio artístico e acadêmico.

DISCUSSÃO SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE

Nossos comportamentos e sentimentos fazem parte de nossa construção social, que muda de uma região para outra por influência cultural, refletindo nas questões de gênero e sexualidade. A sensibilidade associada ao feminino, muito presente na dança por influência do balé parece ter implicações para o masculino, com influência dos estereótipos tradicionais de masculinidade. Apesar de que, historicamente a dança clássica tenha sido realizada por homens e iniciada por estes, no decorrer do tempo a imagem da bailarina consolidou-se como o “gênero” do balé, assim, refletindo em muitos estilos de dança.

A dança é influenciada pelos valores culturais e morais construídos sobre o feminino e o masculino, pelos significados atribuídos ao corpo que dança a partir das representações hegemônicas de gênero e, simultaneamente, coloca em operação esses significados, definindo e regulando aquilo que se entende por desempenho corporal mais ou menos adequado a homens e mulheres, reproduzindo comportamentos, posturas e técnicas corporais associados aos estilos de vida considerados masculinos e femininos (ANDREOLI; CANELHAS,

Como mencionado acima, o balé clássico estabeleceu seus próprios padrões de corpo e movimento, que são geralmente considerados adequados para meninas. Esse tipo de pensamento é por influência histórica e tem um impacto na dança de hoje. É como se outra manifestação da masculinidade na dança o questionasse, porém, dançar como dama em uma quadrilha é apenas uma possibilidade para os meninos que desejam dançar como dama.

A dança no Brasil é limitada por identidade de gênero e sexualidade, como explanado acima, as atividades heteronormativas são predominantes em nosso país. É comum ouvirmos fala sobre o balé ser destinado apenas para meninas, um dos pensamentos hegemônicos de gênero, que diariamente este pensamento é questionado. Como não há nenhuma justificativa plausível e coerente, é possível afirmar que está é uma ideia preconceituosa, de uma sociedade tradicionalista.

Para Andreoli e Canelhas (2019, p.05) “[...] Pensar a relação entre dança e gênero, portanto, implica em problematizarmos a relação entre o corpo e o gênero”. As Damas da Diversidade na quadrilha junina rompem com vários estereótipos impostos na dança, possibilitando que, um homem possa se transformar em uma dama para dançar. Salientamos que a sexualidade masculina nesse tipo de dança é questionada há muito tempo, vários rótulos de masculinidade tradicional são reproduzidos ainda hoje e a questão da sexualidade é algo que sempre foi presente nessa dança. Sobre esses questionamentos de sexualidade na dança, Andreoli (2010) salienta que,

[...] Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens (ANDREOLI, 2010, p. 113).

As expectativas sociais sobre o homem são colocadas abaixo quando um homem dança de mulher ou realiza movimentações impostas como “movimentos femininos”, e por mais que, a dança seja um espaço em que os padrões podem ser rompidos, facilmente encontramos profissionais da dança reproduzirem conceitos tradicionalmente impostos em seus trabalhos coreográficos ou de criação e direção do movimento ou ainda de direção artística e administrativa da quadrilha estilizada.

A dança tem o potencial de libertar-nos das nossas inquietações e fraquezas, externando através de movimentos que falam mais que muitas palavras. Uma pesquisa sobre “A Dança no Ensino Médio: Reflexões sobre Estereótipos de Gênero e Movimento”, de Neusa Dendena Kleinubing, Maria do Carmo Saraiva e Vanessa Gertrudes Francischi, descreve sobre os medos de que por influência desperta a vergonha nas pessoas, elas relatam que: “Entende-se que a manifestação do medo e/ou da vergonha de expor o próprio corpo acontece, quando a interioridade do ser exposta, se choca contra as normas

e modelos sociais, às vezes transformadas em ideal.”

No Rio Grande do Norte, as quadrilhas juninas não se limitam a questões de gênero e sexualidade, mas não foi sempre assim. Por muito tempo as Damas da Diversidade não eram aceitas em grandes quadrilhas, devido a marginalização da sociedade para com as pessoas trans e mulheres travesti. Com muito diálogo e conhecimento, hoje, as quadrilhas do Estado recebem e valorizam estas damas e reafirmam o lugar de liberdade de expressão que na área das artes é permitido.

A partir da minha experiência como Dama da Diversidade em uma quadrilha é que levanto essas questões de gênero e sexualidade no âmbito da dança, para que possamos expandir o diálogo sobre essas outras possibilidades de corpo e sua aceitação nas quadrilhas estilizadas e quiçá em outros estilos de dança.

Penso que outros assuntos poderiam decorrer das questões aqui levantadas, mas é importante reiterar neste momento que, as discussões sobre gênero e sexualidade sejam levantadas na área da dança para fomentar discussões que pensem o ensinar dança para além de conceitos já estabelecidos e tidos como assertivos. Um pensar e ensinar dança que transgrida os cânones já estabelecidos sobre gênero e sexualidade e que pense o corpo como potencializador desse fazer dança, assim oportunizaremos todos, todas e todes a fazer dança sem que haja discriminação ou que se tenha um olhar sobre essa dança, em especial as quadrilhas juninas, apenas pelo sexismo.

REFERÊNCIAS

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural**. Conjectura, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010.

ANDREOLI, Giuliano Souza; CANELHAS, Larissa. **A dança e as relações de gênero: uma reflexão sobre a interação entre meninos e meninas em uma aula de dança**. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.375-394, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX**. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

KLEINUBING, Neusa Dendena; SARAIVA, Maria do Carmo; FRANCISCHI, Vanessa Gertrudes. **A Dança no Ensino Médio: Reflexões sobre Estereótipos de Gênero e Movimento**. Rev. Educ. Fis/UEM, v. 24, n. 1, p. 71-82, 1. trim. 2013.

LIMA, Talles Atyhê Cardoso de Lima. **Quadrilha Junina em Natal - RN: Da Tradição à Estilizada**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

PINTURAS NORDESTINAS: UMA RELEITURA DE ARTISTAS POPULARES BRASILEIROS, SOB A ÓTICA DE JOVENS QUE CUMPREM MEDIDA SOCIOEDUCATIVA NO DISTRITO FEDERAL

Data de aceite: 21/09/2021

Anna Rosa Scherma de Oliveira

Claudia Candida de Oliveira

Jaqueline Ornelas de Oliveira

Unidade de Internação do Recanto das Emas
– UNIRE

Linha Temática: Lócus/Intervenção da Teoria e Prática Escolar em Unidade de Internação.

RESUMO: Um trabalho que teve sua conclusão com a exposição de pinturas fundamentada na cultura popular brasileira, através da releitura de obras de arte de artistas renomados como Romero Britto (temática Julina), Xilogravuras de J. Borges e Ricardo Carvalheira. Retrata a beleza colorida e em preto e branco como proposta de uma aula diferenciada, descontraída e relaxante. Sugerida e direcionada pela Coordenadora Pedagógica Anna Rosa Scherma e pela Professora de Educação artística Jaqueline Ornelas. Uma Composição abrangente elaborada pelos professores e alunos da escola da Unidade de Internação do Recanto das Emas, inspirada em cores, tons, sobretoms, traços precisos e uso de artefatos que foram além da tinta e pincel, engendrando um novo olhar sobre criações famosas, através da pretenciosa narrativa que instigou a observação dos visitantes. As pinturas utilizaram a técnica de colagem com materiais diversos e tinta

guache apresentadas sobre papel Panamá no formato 10x10 e emolduradas com retalhos de marcenaria em MDF In Natura. O conjunto de obras teve uma agenda de exposições, com o intuito de serem comercializadas posteriormente, devido ao grande interesse manifestado por parte de órgãos como a Defensoria Pública do Distrito Federal; valor este que se arrecadado seria destinado à socioeducação destes jovens.

PALAVRAS – CHAVE: Educação, Cultura popular, Prática Social, Releitura, Pintura.

NORTHEASTERN PAINTINGS: A REINTERPRETATION OF POPULAR BRAZILIAN ARTISTS, FROM THE PERSPECTIVE OF YOUNG PEOPLE WHO CARRY OUT SOCIO-EDUCATIONAL MEASURES IN THE FEDERAL DISTRICT

ABSTRACT: A work that ended with the exhibition of paintings based on Brazilian popular culture, through the re-reading of works of art by renowned artists such as Romero Britto (Julina theme), Xllgravuras by J. Borges and Ricardo Carvalheira. It portrays the colorful and black and white beauty as a proposal for a differentiated, relaxed and relaxing class. Suggested and directed by the Pedagogical Coordinator Anna Rosa Scherma and by the Art Education Teacher Jaqueline Ornelas. A comprehensive Composition prepared by the teachers and students of the school of Recanto das Emas Inpatient Unit, inspired by colors, overtones, precise lines and the use of artifacts that go beyond ink and brush, generating a new look at famous creations, through the pretentious narrative which instigates the observation of visitors. The paintings use the

technique of collage with different materials and gouache paint presented on Panama paper in 10x10 format and framed with pieces of woodwork in lin Natura MDF. All the works follow an agenda of exhibitions, and will be commercialized later, due to the great interest expressed by bodies such as the Public Defender's Office of the Federal District; this amount collected and destined to the socio-education of these young people.

KEYWORDS: Education, Popular Culture. Social Practice, Rereading, Painting.

INTRODUÇÃO

O projeto justifica-se pela importância dentro da escola, ambiente de convivência entre pessoas de diversas culturas, etnias e condições socioeconômicas, se em vivenciar práticas na perspectiva de formação qualitativa do ser humano em que os conteúdos da cultura popular brasileira sejam fontes motivadoras - lúdicas- artísticas - para a aprendizagem. Pensando justamente em práticas da educação para o bem estar dos jovens, compreende-se que as aulas diferenciadas se constituem num espaço atípico o conceito da educação como prática social de reinserção destes na sociedade, uma vez que promove a interação entre indivíduos e o conhecimento, estimulando a transmissão de valores e significados em geral. Outro entendimento que se adota neste trabalho segue a vertente do empoderamento voltado para o domínio da informação e de ações que reflitam na melhoria de vida dos próprios sujeitos, bem como quanto ao aumento de competências pertinentes aos processos determinantes da vida. Desta forma, o objetivo do projeto é o de vivenciar práticas da educação artística com a finalidade de uma proposta de trabalho alegre que priorize a inserção e assimilação de linguagens diferenciadas ampliando vertentes conteudistas. A metodologia utilizada é a da abordagem crítica-superadora onde o experimento se materializa através das aulas, com a confecção das obras de arte e exposição de talentos plásticos visuais peculiares de cada jovem, que juntos, cada qual com seus dons chegam à criação de belíssimas pinturas através da técnica da colagem e tinta guache sobre papel panamá. Como resultado, o projeto incorpora o foco de sentimentos de ânimo e crenças de um mundo melhor que norteie um passo à frente afora a realidade marginalizada paralela ao histórico de vida em que se encontram. Trabalhos como este têm indicado elementos norteadores que levam à consciência da comunidade o verdadeiro papel da escola, que é o de disseminar o conhecimento e acima de tudo ressaltar a importância de experiências - como esta da ação-reflexão-ação - desenvolvidas em ambiente educativo, onde o acesso à informação evidencia o aspecto crítico-superador em suas diversas vertentes, bem como em intervenções sobre o significado qualificado na direção e orientação da construção da humanização, formação de caráter, crescimento e construção cidadã.

SOBRE O PROJETO PINTURAS NORDESTINAS, RELEITURA DE ROMERO BRITO, RICARDO CARVALHEIRA E XILOGRAVURAS DE J. BORGES – LITERATURA DE CORDEL EM PRETO E BRANCO- DA ESCOLA DA UNIRE – DA UNIDADE DE INTERNAÇÃO DO RECANTO DAS EMAS- DF

Ainda é bastante nítido em nossa memória o primeiro dia de apresentação deste projeto. Era nada mais nada menos do que uma simples ideia de uma aula diferenciada sugerida pelas professoras de Educação Artística: Professora Jaqueline Ornelas e a Professora de Língua Estrangeira Inglesa Anna Rosa Scherma; que juntas, após apresentarem a proposta de trabalho ao corpo docente, deram o pontapé inicial ao ilustre projeto. Ainda é bem transparente em nossa memória, aos alunos e profissionais diretamente e indiretamente envolvidos, o diálogo frutífero destas professoras com um rico poder de convencimento aos profissionais da educação, para que abraçassem a proposta de coração aberto tendo como foco inserir nestes jovens que cumprem medida socioeducativa, um momento escolar criativo e enriquecedor que os levassem ao interesse espontâneo ao conhecimento da cultura popular brasileira, que culminaria com o término do 1º semestre escolar durante os momentos festivos da festa julina.

Foram muitos e intensos, os interesses e as expectativas por parte de todo este grupo que compõe a Escola da Unire localizada na Unidade de Internação do Recanto das Emas; a presença de corpo e alma, em todas as fases da execução do projeto; o bem estar destes jovens ao verbalizar que o sentimento de uma possível ressocialização os apropriou naqueles dias preenchendo seus pensamentos com esmero, galhardia e esquecimento de caminhos percorridos à margem já ultrapassados. Entretanto cabe aqui destacarmos que, havia algo em comum a todos nós, ainda que indiretamente: a vontade de fazer diferente, de buscar novos caminhos, de olhar de modo diferenciado para um futuro promissor possível, tendo como caminho de partida o estudo detalhado de obras de arte da cultura nacional; Sim, a animosidade de peito aberto em querer ver resultados diante do inimaginável poder criativo e da prática e veia artística que tais jovens possuem deflagrou-se; pois se faltavamos o conhecimento teórico de técnicas, linguagens e movimentos artísticos, alguma coisa nos aproximava, inquestionavelmente, do mundo das artes.

Assim, iniciamos nossa jornada rumo a descobertas e experimentos que nos fizeram evoluir, não só como discentes e docentes, mas como artistas em sua essência... Acima de tudo, e principalmente, como seres humanos. Tais evoluções puderam ser claramente observadas, a partir do registro dos primeiros esboços que fizemos durante as aulas, o que gerou de início a tal inveja criativa entre alunos e professores, que desapercivelmente passaram a competir entre si de maneira saudável e salutar. Como resultado final hoje temos todas estas obras aqui expostas para um público externo que aplaude, e que só aumenta a cada dia que passa nos convidando para esta representatividade singular e plural. É perceptível a evolução de uma panorâmica socioeducativa, ainda que fincada em vasos disformes e desproporcionais às vezes, ao encontro de uma verdadeira essência

criativa de cada um.

Nesse ponto, abrimos um parêntese para expressar também a fala de profissionais presentes de outros setores da SEEDF e da SEJUS, ao proferirem acerca desta riqueza e ou proeza artística educacional, o fato de que nunca tiveram contato ou lhes foram apresentados à vista de algo tão belo, chegando mesmo a dizer-nos que deveríamos emoldurá-los, pendurá-los na parede e até mesmo leiloarmos em prol do reconhecimento destes jovens investindo em novos engajamentos como este! Fomos gratos em data solene à submissão e aceitação deliberada por parte da DPDF pelo nosso trabalho.

Fizemos questão da nossa fala esclarecer todo o processo da execução das pinturas, a partir do momento em que passamos a conhecer e experimentar diferentes tipos de técnicas e linguagens que fomos inserindo em todos aqueles que frequentavam o ambiente formativo, mostrando o verdadeiro sentido do processo escolar, do domínio da informação e do conhecimento peculiar de cada um de muitos profissionais que por ali passaram, e que encontraram a sua forma de expressão, autêntica e inquestionável, visualizada e escolhida através da votação e escolha dos trabalhos. Entretanto, foi o crescimento humano que, talvez, tenha sido nosso maior ganho; pois, uma vez que a nossa sensibilidade para a arte foi provocada, eis que aflorada também foi a nossa sensibilidade humana, tornando-nos pessoas capazes de melhor compreender os que estavam a nossa volta, despertando em nós o desejo de, por meio de nossa arte função enquanto servidores públicos, proporcionar um novo olhar aos que nos rodeavam. Assim, o aguçamento do olhar para a arte não ficou restrito diretamente a nós, professores e estudantes, mas foi passado, às vezes até mesmo por osmose, àqueles que conosco convivem e que, por sua vez, acabam por transmitir a outros, que transmitem a outros, que transmitem a outros e outros e outros. Sim! Nosso ganho foi realmente inquestionável e imensurável; se realmente pararmos para pensar na realidade de vida circunstancial à qual estamos inseridos diariamente.

Outro ponto que destacamos foi a persistência que nos levou a chegar até a realização, pois, não nos faltavam motivos diários para esmorecimentos; como a falta de material, por exemplo, a má vontade e o desinteresse de alguns, entre tantos outros... mas foram dificuldades que no decorrer desta jornada foram ficando para trás; nesta empreitada que começou despreziosamente como mera vontade de aflorar alegria e que deu tão certo, tomando rumos engrandecedores. A compreensão da proposta agregou, evidenciou e ampliou laços de relacionamento humano que puderam ser percebidos no tocante a ajuda que cada um proporcionou ao outro deliberadamente com a finalidade única de poder fazer o projeto acontecer; cada qual com a sua história pessoal, anseios, sonhos, dores... E, por esse motivo, se tornou óbvia a saudade que sentimos dos nossos encontros criativos diários, da persistência, da competição saudável, dos elementos surpresas utilizados nas obras minutos antes da exposição; das predileções de cada um... Enfim.. Uma proposta de trabalho almejada e realizada, que conseqüentemente nos devolveu os louros desta jornada durante todo o 2º semestre do ano de 2019. Sabemos que os bons momentos

vividos ficaram gravados em nossas memórias e corações indefinidamente. E assim, como somos muitos, pretendemos não deixar que esse vínculo se perca com o tempo e com as atividades de cada um; por mais que estejamos sempre indo e voltando, desejamos que este compromisso que assumimos uns com os outros, seja transferido para aqueles que em algum momento assumirão nossos lugares.

Tecemos um especial agradecimento a todos os presentes nos momentos cerimoniais, a todos aqueles que nos deixaram de certa forma, seus ensinamentos gravados, como os profissionais da Escola da Defensoria Pública que ao ofertarem aos professores da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal o curso: Comunicação não violenta que motivou estes que engajados nesta prática formativa semanal, com galhardia e ímpeto tomaram para si a aptidão necessária para a execução deste projeto, baseados nos ensinamentos que vivenciaram intermediados pelas Professoras Neide e Fernanda; base esta, de especial importância para a extensão deste conhecimento. Os profissionais da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal agradeceram e pediram encarecidamente a este órgão a continuidade da oferta deste curso formativo em fase intermediária para aqueles que cursaram a primeira etapa básica, bem como a abertura de novas turmas para iniciantes. Palavras não faltaram para retribuir todo o apoio e a atenção dispensados por todos àqueles que de alguma forma apoiaram, convidaram, aplaudiram e divulgaram um trabalho tão rico!

O PROCESSO CRIATIVO – DISCUSSÃO

A decoração da festa junina do Núcleo de Ensino da Unidade de Internação – UNIRE, por incrível que pareça foi o pontapé inicial para que o projeto acontecesse. Durante o planejamento para a realização da festa coube às professoras Jaqueline Ornelas e Anna Rosa Scherma, a decoração da festa junina, decidida durante reunião para o planejamento festivo. Segundo as professoras, os alunos sempre questionam sobre a participação deles nos preparativos dos eventos no ambiente escolar. Então, partindo deste foco, as educadoras pensaram na possibilidade de se criar um concurso de painéis, pois assim todos estariam engajados na proposta, se reconheceriam com os artistas da vez, além de não só participarem da decoração padrão de festa junina centrada em bandeirinhas, balões e barracas. Assim, como conhecedoras destes alunos, sabiam que a partir do momento em que se criasse um concurso de painéis com premiações, estes se empolgariam de imediato à participação voluntária pelo simples prazer de criar algo diferente e principalmente de ter a oportunidade de visualizar criações pessoais em um momento alegre, onde a presença de praticamente todos os servidores da Unidade e convidados se fariam presente.

A primeira ideia foi sugerir ao grupo de professores a confecção de um painel por turma; logo cada professor referência de sua turma encabeçaria a ideia; porém as devolutivas ficaram destoadas entre um professor e outro, pois as temáticas não

apresentavam sincronia.

A segunda ideia partiu por parte das professoras encarregadas pela decoração que decidiram então selecionar uma temática comum para todas as turmas já com obras escolhidas da cultura popular nordestina ; as professoras tiveram todo o cuidado em escolher obras relevantes que enaltecessem artistas brasileiros nordestinos, afinal , nada mais emblemático do que o retrato das festas juninas no Brasil. .Foi feito um sorteio destas obras , levando em consideração o grau de habilidade que cada professor teria em relação a técnica utilizada na obra ; pois a motivação do professor no trabalho é que desencadearia todo o processo criativo em seus alunos; assim parcerias foram formadas e o resultado final foi que todo mundo ajudava todo mundo quando surgiam dificuldades. Assim foi levado em consideração as habilidades, identificações e dificuldades de cada professor para cada obra; pois a ideia era a do aluno criar e não o professor; este estaria ali apenas como incentivador e facilitador para que a criatividade transbordasse. Sendo assim, dividiram a realização dos painéis em três grandes grupos artísticos representados por grandes artistas plásticos nordestinos: Romero Brito, J. Borges e Ricardo Carvalheira. Cada professor poderia fazer a releitura da obra com a sua turma utilizando além dos materiais disponibilizados pela escola como Papel Panamá, tintas, pincéis, etc., qualquer outro material que abrisse mais a criação da obra. Nestas quatro semanas cada professor poderia dar aulas sobre o artista de trabalho da turma, a história da obra, detalhando o tipo de pintura, os materiais utilizados, etc. e tal, e durante este processo a realização da réplica ou releitura. É claro, que a Professora Jaqueline Ornelas esteve presente em todas as salas de aula detalhando a história de cada obra- turma por turma. Toda a comunidade escolar se envolveu no processo de um modo em geral.

Assim, o processo criativo do projeto Pinturas Nordestinas se deu nas quatro semanas do mês de junho de 2019. A festa Junina aconteceu na primeira semana de julho de 2019; semana esta que antecedeu o recesso do meio de ano dos professores. Logo a festa não era mais junina e sim Julina. A repercussão destas obras foi grande pois convidados da Diretoria Regional de Ensino divulgaram estas obras como um trabalho que deveria ser aplaudido diante do encantamento que as telas transmitiam àqueles que visualizavam o trabalho; e assim, convites para exposições começaram a surgir, o que só abrihantou ainda mais o processo criativo. Logo o trabalho obteve divulgação pela Tv Senado e Pelo DFTV pela Rede Globo de Televisão. Foi um sucesso!

O mais engraçado disso tudo é que não existia um projeto escrito, pois se tratava de mera e despreziosa ornamentação de festa Julina. Assim, diante desta dimensão, as professoras obtiveram o auxílio dos professores: Claudia Candida de Oliveira e Francisco das Chagas Batista, pois alguns órgãos Distritais e Federais, como a própria Diretoria Regional de Ensino, A Vara da Infância e da Juventude, a Defensoria Pública do DF e O STF – Supremo Tribunal Federal, pediam um release sobre o que se tratava exatamente este trabalho pela sua extrema qualidade e riqueza impressionantes. Inclusive estes

professores assumiram a curadoria deste trabalho. Na verdade, não houve um controle e planejamento do trabalho com a intenção de exposição; porém o trabalho foi tão bom, (motivador, houve dedicação exclusiva) que atingiu uma proporção inesperada; lisonjeando estes alunos! Na verdade, o desenrolar e o percurso deste trabalho na escola foi mais importante e compensador até do que a divulgação que aconteceu posteriormente, pois criou-se um clima de trabalho saudável entre todos os servidores e alunos. Não houve nenhum tipo de ocorrência na escola durante todo o processo criativo. Diante desta repercussão e representatividade, outros espaços foram abertos para estes alunos que também apresentam outros dons artísticos musicais: como o canto e a prática instrumental, possibilitando novas oportunidades aos jovens.

REFERENCIAL TEÓRICO

José Francisco Borges, conhecido artisticamente como J.Borges, é um artista, cordelista e poeta brasileiro. É um dos mais famosos xilógrafos de Pernambuco; nasceu em 1935 na cidade de Bezerros no interior de Pernambuco onde vive até hoje; começou o trabalho com xilogravura para ilustrar suas histórias em cordéis; hoje elas são vendidas a colecionadores, artistas e intelectuais; também já publicou vários álbuns. Em 1965, aos 30 anos de idade, publicou o primeiro folheto: “O encontro de Dois Vaqueiros numa Vaquejada”, impresso na Tipografia São Joaquim e capa de Dila. Com o tempo, passou a fazer suas próprias xilos de capa, depois que a primeira experiência num suporte de jenipapo deu certo. Hoje, J. Borges tem mais de 200 títulos publicados. A partir de 1960, ele se deu conta, como também outros poetas desdobrados em gravadores, de que havia um mercado para gravura de formatos maiores que aquelas feitas para a capa dos pequenos folhetos de 11 cm x 16 cm. J. Borges tem um extraordinário sentido da composição, equilibrando cheios e vazios com maestria. Seu extraordinário dom para o desenho animalista fica patente, por exemplo, no livro “No tempo em que os Bichos Falavam”, editado pela Casa das Crianças de Olinda nos anos 1980. Jota Borges construiu, em Bezerros, a Casa de Cultura Serra Negra para valorizar a cultura popular da região, onde fica também seu ateliê de trabalho. Conhecido nacionalmente, a partir de 1980 começa a ser solicitado para expor e vender seu trabalho no exterior. Em 1990 disse a seu respeito a Marion Oettinger, diretora do Centro Nelson A. Rockefeller para a Arte Latino-americana: “baixa tecnologia sempre produz resultados muito poderosos, tocantes e sofisticados (quando há talento, claro)”, referindo-se à simples faca e à base de madeira com que Borges realiza seu maravilhoso imaginário. Também Bárbara Mauldin, curadora do Santa Fé, Estados Unidos, declara que “seu senso de composição é soberbo, e suas imagens são ousadas, com uma narrativa informativa, e uma visão que é humorística e alegre”. Jota Borges já expôs no Grand Palais (1987), Paris, no quadro da mostra “Brésil, Arts Populaires”, e, nos anos 90 e virada do século, na Smithsonian e no Japão. Ganha uma liberdade cada vez maior nos seus meios

expressivos, introduzindo cores nas xilos e mesmo experimentando o mármore como base para seu desenho. Sua obra integra o calendário da United Nations Framework Convention on Climate Change, órgão das Nações Unidas.

Fonte: Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX I Lélia Coelho Frota – Aeroplano, 2005

Romero Britto, natural de Recife, é um pintor, escultor e serígrafo brasileiro radicado nos Estados Unidos. Considerado um dos artistas mais prestigiados pelas celebridades americanas, já pintou quadros para diversas personalidades. Conhecendo-se a História da Arte desde a Pré-História até os dias atuais, concorda-se que é impossível encaixar Romero Britto nessa história. Em parte, porque sua concepção estética é extemporânea; em parte porque é pastiche. Para uns isso não quer dizer nada (é legítimo), já para outros faz toda a diferença. Supõe-se, baseado apenas na concepção visual, que Britto faça Pop Art. Então é preciso compreender esse fenômeno estético. A Pop Art surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1950. É a expressão mais fiel da cultura norte-americana, industrial e consumista, com suas técnicas de reprodução mecânica da imagem, serializada pelos processos gráficos e pela publicidade. Artistas como Andy Warhol e também alguns artistas brasileiros — Rubens Gershman, Claudio Tozzi, Carlos Vergara e Antônio Dias — exploraram os códigos visuais da Pop Art, sempre daquela maneira irônica. Também tiveram o cuidado de contextualizar tal linguagem para nossa realidade social: a da repressão militar, durante os anos de 1960. Mas isso já passou. Da mesma forma que o design anterior dos veículos deixa de existir com as novas versões lançadas pela indústria, não é mais possível ser cubista ou pop autêntico, até hoje. As linguagens estéticas também se esgotam, segundo a História da Arte. A sociedade muda, inexoravelmente, e com ela suas técnicas e formas de expressão. O fundamento de cada linguagem artística é o seu contexto cultural, e apenas de acordo com este contexto pode-se falar em autenticidade. Um impressionista hoje já não teria nada a nos ensinar. Quem disse que à arte só importa ser bonita?

O segundo ponto a ser considerado, além da extemporaneidade: Romero Britto é pastiche porque imita uma concepção estética superada. Apropria-se dos códigos visuais da Pop Art, especificamente de um pintor que ele admite colecionar: Roy Lichtenstein, talvez o artista pop mais importante depois de Andy Warhol, para o qual a mensagem social não tinha importância, mas que se preocupava em problematizar a própria técnica. Ser pastiche não é defeito quando a apropriação é consciente. Artistas fazem isso o tempo todo: se não se conhece profundamente o assunto, nem sempre dá pra separar um Braque de um Picasso, um Derain de um Matisse, um Sisley de um Monet. Tarsila do Amaral, por exemplo, se parece com Fernand Léger. O defeito é não conferir uma personalidade nem esgotar possibilidades ainda inexploradas em códigos visuais semelhantes

Ricardo Lago Carvalheira engenheiro e artista plástico, nascido no Recife, Pernambucano, autodidata em seus artesanatos em madeira (pequenas esculturas), desde criança demonstrava uma tendência voltada para artes em geral, tanto em artesanatos

criados e/ou esculpidos por ele, como também com desenhos criativos, mostrando um surrealismo espontâneo. Com o passar dos anos aprimorou habilidades relacionadas à música, desenhos, esculturas e a pintura. Hoje, participa de algumas exposições coletivas e individuais, tendo realizado trabalhos artísticos para alguns clientes, como por exemplo, a Secretaria da Fazenda/ PE. Participou por cinco anos do projeto “Olinda Arte em Toda Parte”; estas exposições aconteceram durante onze anos, evento que abria as portas anualmente dos ateliês das ladeiras do Sítio Histórico simultaneamente. Já morou em várias cidades como: São Paulo, Rio de Janeiro, Olinda e Recife. Graduado em Engenharia Mecânica, especialidade na qual desenvolve vários trabalhos como: projetos, manutenções, processos e montagens. Atualmente, nas Artes, seus trabalhos estão direcionados exclusivamente a pinturas de quadros tanto acrílicas como plásticas; utiliza o atelier Hobbymania onde aprimora suas técnicas com o mestre pintor Leo Luna. Suas pinceladas e cores, além de ter mágicos contornos, demonstra que dos pincéis ele entende muito bem. E o Expressionismo dele é o Pernambucano, pois as suas observações, definidas como “clic” artístico visual, espelham aquela coisa de retina que só Artistas possuem. Ricardo Carvalheiras é ímpar; seja na essência humana, seja na condição criativa de quem sabe o fazer. **Simplesmente apresentamos neste projeto grandes Encantos artísticos!!!**

DEFINIÇÕES DE ARTES PLÁSTICAS

A colagem como procedimento técnico tem uma história antiga, mas sua incorporação na arte do século XX, com o cubismo, representa um ponto de inflexão na medida em que liberta o artista do jugo da superfície. Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecido, madeira, objeto e outros -, a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que dificulta o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. *Fruteira e Copo* (1912), de Georges Braque (1882-1963), é considerada uma das primeiras colagens da arte moderna. A partir desse momento, a técnica é largamente empregada em diferentes escolas e movimentos artísticos, com sentidos muito variados. Pablo Picasso (1881-1973) encontra no novo recurso um instrumento de experimentação inigualável, que tem início com *Copo e Garrafa de Suze* (1912), parte de uma série em que são utilizados papéis e desenhos a carvão.

O uso de papéis colados abre pesquisas cubistas em novas direções. A utilização cada vez mais livre de materiais heterogêneos, não só papel, dá origem a objetos tridimensionais e relevos.

O CORDEL

A herança da colonização portuguesa preservou nos poetas de feira a vocação dos

trovadores medievais. Hoje, um amplo campo de pesquisa, os folhetos de cordéis entraram na academia. A literatura popular passou a chamar a atenção de pesquisadores e sua forma de folhetos rústicos sofreu modificações. Dos primeiros folhetos, escritos à mão, passando pelas gráficas rústicas chegaram a editoras que publicaram uma versão moderna de histórias consagradas. O poeta de cordel cumpre a função do jornalista na feira. Sua missão é observar o mundo transformando suas opiniões em versos, quer usando a ficção quer, tratando de temas contemporâneos, como políticos safados e ladrões. O mundo mítico das aventuras de Lampião, a religiosidade do Padre Cícero, e as espertezas de João Grilo aparecem para divertir e educar. O cordel é um grande exemplo de jornalismo opinativo para classes populares.

Os cordelistas, assim chamados são verdadeiros atores. Sua interpretação, muitas acompanhadas por rabecas e violas são capazes de influenciar o público que mostra seu agrado comprando os folhetos. De forma cadenciada, marcando os versos bem rimados são capazes de dar vida a suas histórias que passam a ser repetidas. Em muitas das vezes a cantoria torna-se animada com cantorias ou desafios de poetas repentistas que criam versos de improviso. A temática do cordel é extensa e variada. Figuras notáveis por seus feitos políticos, religiosos ou assombrosos são tratados pelos autores. Bandidos, como Lampião, Presidentes, como Getúlio Vargas e religiosos, como o Padim Padre Cícero e Frei Damião, ocupam espaço junto aos Pavões Misteriosos e outras lendas da ficção nordestina. Os autores ainda se prestam a ajudar a educação do povo em relação à saúde. Aos que pensam que a cultura popular é uma instância congelada pela tradição, o cordel responde com uma intensa atualização. Os temas de interesse público são tratados com grande acuidade. No campo da temática os cordelistas acompanham os avanços do mundo e falam sobre a chegada do homem na lua, o escândalo do mensalão, a queda das torres gêmeas, os desastres do avião. Esta função informativa, em tempos não midiáticos levava notícias do mundo ao camponês que passeava pela feira. A literatura de cordel deu conta do mundo para o homem pobre e abasteceu sua imaginação com lendas e romances no tempo em que a novela não chegava ao interior.

AS ILUSTRAÇÕES

A xilogravura, inventada pelos chineses no século VI, criou uma iconografia própria para ilustrar o que vinha no miolo do folheto de cordel. Pendurados nos barbantes com pregadores de roupa ou abertos no meio os pequenos livretos. Os mais antigos eram impressos nestes carimbos de madeira, rusticamente entalhados e entintados. Com a evolução das gráficas eles passaram a ser impressos com clichês a traço ou em policromia. É de se notar que em muitos exemplares aparecem figuras de artistas de cinema, chamando a atenção dos leitores. As ilustrações conferem aos opúsculos uma estética própria e facilmente reconhecida pelos seus traços. O entintamento feito em preto, muitas

vezes apresenta variantes por serem impressas em papéis coloridos, geralmente em rosa, verde ou amarelo.

REFERÊNCIAS

1. <https://www.artmajeur.com/pt/ricardocarvalheira/presentation>
2. <https://babeldasartes.com.br/artes-visuais-a-colagem-como-expressao/>.
3. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Colagem>
4. https://pt.wikipedia.org/wiki/J._Borges
5. https://pt.wikipedia.org/wiki/Romero_Britto.
6. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Xilogravura>

ANEXO I – OBRAS – EXPOSIÇÃO – PINTURAS NORDESTINAS - AUDITÓRIO DO STF – SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL – ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS - BRASÍLIA – DF – ANO - 2019. INFORMAÇÕES SOBRE TODAS AS OBRAS – VIDE E-MAIL -AUTORES.





ANEXO II



Autoras: Jaqueline Ornelas de Oliveira. Anna Rosa Scherma de Oliveira. Claudia Candida de Oliveira.

SOBRE O ORGANIZADOR

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA - Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED) - área de concentração em Família e Sociedade - pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuando na linha de pesquisa Trabalho, Consumo e Cultura. É bacharel em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF); licenciado em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER; e, tecnólogo em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora/MG. Realizou cursos de especialização nas seguintes áreas: Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Faculdade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF); e, Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidade; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade. E-mail: fabiano.batista@ufv.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afinidades 157, 158, 159, 161, 162, 206

Alagoas 109, 110, 111, 112, 113, 114

Alegorias 132, 138

Análise crítica do discurso 65, 66, 67, 71, 76, 78

Arte 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 26, 28, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 107, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 128, 130, 132, 133, 137, 138, 139, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 185, 187, 200, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 226

Arte contemporânea 14, 132, 157, 166, 167, 169, 175, 187

Arte moderna no Brasil 116

Arte-sistema 1, 4

Artes visuais 175, 186

Arte urbana 163

Articulação 53, 99, 100, 127, 188

Autor 1, 2, 5, 11, 13, 16, 18, 21, 29, 60, 103, 122, 132, 133, 137, 158, 159, 160, 176, 179, 185

B

Baixada Fluminense 44, 49

Baixo contínuo 188

C

Cará-roxo (dioscorea trifida) 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Cinema 29, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 223, 226

Colonização 80, 81, 86, 89, 222

Comunidades indígenas 80, 82, 84

Criatividade 14, 42, 58, 219

Cultura 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 110, 115, 122, 125, 130, 155, 156, 163, 164, 166, 169, 171, 172, 173, 174, 186, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 223, 226

Cultura urbana 163

D

Dignidade humana 69, 80, 82, 85, 90, 92, 93

Direitos humanos interculturais 65, 67, 68, 69, 71

Documentário 57, 58, 120, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187

E

Escultura moderna 4, 116

Estilo 1, 2, 3, 5, 11, 12, 84, 89, 90, 92, 100, 102, 178

Expressão de sentimentos 96, 97, 98, 106

Expressionismo 116, 122, 126, 127, 140, 222

F

Fagote 188

Filosofia da diferença 57, 64

G

Gestão cultural 23, 25, 27, 31, 32, 34, 44, 50, 59, 173

Gestor cultural 21, 22, 28, 31, 32, 33, 34, 59, 60, 63

Giancarlo Mecarelli 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33

Guarani-Kaiowá 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94

I

Identidade 29, 44, 50, 57, 59, 62, 63, 65, 69, 72, 75, 76, 80, 88, 90, 92, 94, 97, 106, 133, 168, 171, 209, 212

Ilustrações 132, 137, 223

L

Lógicas operacionais 1

M

Motivos paisagísticos 140

Mulheres negras 96, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107

Museu 15, 49, 93, 118, 131, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 173

Musicoterapia 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 107, 108

N

Neuro ciências 132

Novas estratégias urbanas 163

P

Paraty 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34

Paraty em foco 34

Performance 99, 157, 159, 161, 188

Pintores canários contemporâneos 140

Pintura moderna 116, 125, 155

Pinturas 118, 127, 132, 142, 144, 156, 214, 215, 217, 219, 222, 224

Políticas culturais 25, 28, 34, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63

Povo surdo 65, 69, 75

Produtos alimentícios não convencionais 109

R

Reacção à era tecnológica 140

Reconhecimento 16, 21, 33, 45, 49, 50, 65, 70, 74, 75, 76, 77, 87, 92, 116, 117, 127, 128, 130, 217

Redistribuição 65, 70, 76

Regeneração urbana 163

Romantismo 132, 140

S

Sustentabilidade 14, 43, 59, 110, 166

T

Tunga 157, 158, 159, 160, 161, 162

V

Videoarte 175, 176, 184, 185

Violência simbólica 80

ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

2



ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

2

