

Organização
Resiane Paula da Silveira

CULTURA Sociedade Construindo memória

Volume
I
2021


**Editora
MultiAtual**

Organização
Resiane Paula da Silveira

CULTURA Sociedade Construindo Memória

Volume
I
2021


**Editora
MultiAtual**

www.editoramultiatual.com.br

editoramultiatual@gmail.com

Organizadora

Resiane Paula da Silveira

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração e Arte: Resiane Paula da Silveira

Capa: Freepik/MultiAtual

Revisão: Respectivos autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Heloisa Alves Braga, Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, SEE-MG

Me. Ricardo Ferreira de Sousa, Universidade Federal do Tocantins, UFT

Me. Guilherme de Andrade Ruela, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Esp. Ricael Spirandeli Rocha, Instituto Federal Minas Gerais, IFMG

Ma. Luana Ferreira dos Santos, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Me. Guilherme de Andrade Ruela, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Ma. Ana Paula Cota Moreira, Fundação Comunitária Educacional e Cultural de João Monlevade, FUNCEC

Me. Camilla Mariane Menezes Souza, Universidade Federal do Paraná, UFPR

Ma. Jocilene dos Santos Pereira, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Esp. Alessandro Moura Costa, Ministério da Defesa - Exército Brasileiro

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Dra. Haiany Aparecida Ferreira, Universidade Federal de Lavras, UFLA

Me. Arthur Lima de Oliveira, Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do RJ, CECIERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Silveira, Resiane Paula da
S587c Cultura: Sociedade Construindo Memória / Resiane Paula da Silveira (organizadora). – Formiga (MG): Editora MultiAtual, 2021. 106 p. : il.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-89976-12-7
DOI: 10.5281/zenodo.5885370

1. Cultura. 2. Sociedade. 3. Construção de Conhecimentos. 4. Memória. I. Silveira, Resiane Paula da. II. Título.

CDD: 306
CDU: 301

Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora MultiAtual
CNPJ: 35.335.163/0001-00
Telefone: +55 (37) 99855-6001
www.editoramultiatual.com.br
editoramultiatual@gmail.com

Formiga - MG
Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

autores

ALBERTO BOMFIM DA SILVA

ALINE GOMES SANTANA

ANA CAROLINA RIOS DUYPRATH DE ANDRADE

BÁRBARA HELIODORA ANDRADE RAMOS

EDSON FARIA

FREDERICO LUSTOSA DA COSTA

GABRIELA FERREIRA RODRIGUES

ISABELA CRISTINA SIQUEIRA

NEIDE KAZUE SAKUGAWA SHINOHARA

REGINALDO BASTOS DOS SANTOS

THAINA GOMES RODRIGUES

APRESENTAÇÃO

A Cultura está relacionada diretamente à geração do conhecimento e ao exercício do pensamento, que são valores essenciais para o desenvolvimento da sociedade. Assim, a cultura é importante na formação pessoal, moral e intelectual do indivíduo e no desenvolvimento da sua capacidade de relacionar-se com o próximo.

A Cultura é um dos principais elementos que constituem a identidade de um sujeito e sua inserção num povo, numa comunidade ou nação, é um elemento de coesão do grupo e distingue-os dos demais no mundo. As raízes culturais de um povo são primordiais para preservar suas origens, para afirmar sua identidade e seu pertencimento à sua região.

Os conteúdos apresentam considerações pertinentes sobre os temas abordados diante o meio de pesquisa e/ou objeto de estudo. Desta forma, esta publicação tem como um dos objetivos, garantir a reunião e visibilidade destes conteúdos científicos por meio de um canal de comunicação preferível de muitos leitores.

Este e-book conta com trabalhos científicos da área de Cultura, aliados às temáticas das práticas ligadas a a inovação e aspectos que buscam contabilizar com as contribuições de diversos autores. É possível verificar a utilização das metodologias de pesquisa aplicadas, assim como uma variedade de objetos de estudo.

SUMÁRIO

Capítulo 1 A ESTÉTICA DAS FESTAS POPULARES NA CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA <i>Alberto Bomfim da Silva; Edson Farias</i>	8
Capítulo 2 CHARLES BUKOWSKI: UMA LENTE HISTÓRICA SOBRE A POESIA DE UM VELHO MALDITO <i>Ana Carolina Rios Duyporth de Andrade</i>	22
Capítulo 3 MULHERES NO HIP HOP: A BATALHA FEMININA DE RIMAS “NA CANETA OU NO BATOM” <i>Isabela Cristina Siqueira</i>	35
Capítulo 4 FESTIVAL DE JABUTICABA DE SABARÁ: MARCO DA CULTURA E SOCIEDADE SABARAENSES <i>Gabriela Ferreira Rodrigues; Aline Gomes Santana; Neide Kazue Sakugawa Shinohara</i>	52
Capítulo 5 GESTÃO CULTURAL, COMUNIDADE E DESENVOLVIMENTO <i>Bárbara Heliodora Andrade Ramos; Frederico Lustosa da Costa</i>	63
Capítulo 6 EM BUSCA DE UMA PRESENÇA DESIDENTIFICADA: A MÁSCARA NEUTRA E O PALHAÇO, UM ESTUDO COMPARATIVO PARA O TRABALHO DO ATOR <i>Reginaldo Bastos dos Santos; Thaina Gomes Rodrigues</i>	80
Biografias CURRÍCULOS DOS AUTORES	103

Capítulo I

A ESTÉTICA DAS FESTAS POPULARES

NA CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE

BRASILEIRA

Alberto Bomfim da Silva

Edson Farias

A ESTÉTICA DAS FESTAS POPULARES NA CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA

Alberto Bomfim da Silva

Doutorando em Memória pelo Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade PPGMLS /UESB; mestre em Letras pelo PPGCEL / UESB; graduado e pós-graduado em História também pela UESB; professor da Rede Municipal de Educação; bolsista FAPESB. E-mail: betobomfim1@gmail.com.

Edson Farias

Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP - Brasil; pesquisador do CNPq; professor do PPGSOL/UnB e do PPGMLS/cfy1UESB; pesquisador do CMD/UnB; editor da revista Arquivos do CMD; e-mail nilosed@gmail.com.

Resumo: Propõe-se uma análise teórica sobre o papel jogado pela estética das festas populares, sobretudo aquelas ligadas à cultura afro-brasileira, na construção sócio histórica do país. A metodologia compreende a releitura de autores clássicos que contribuíram para a ideia de Brasil que se construiu após a abolição da escravidão, cruzando as informações ali contidas sobre tais festas. A conclusão inicial aponta que a memória historiográfica brasileira elidida no século XX, eivada do utilitarismo monocrático da modernidade, deixou escapar, ou reduziu, a importância das festas populares na construção da história do país. Segue-se a hipótese de que o aprofundamento da releitura e análise desta produção intelectual, com a inclusão, nos limites possíveis do rigor dos Estudos Culturais, da perspectiva das cosmologias que compunham a estética das práticas festivas populares, poderá demonstrar outras maneiras pelas quais a estética dessas festas atravessou a história do Brasil desde o fim da sociedade escravista.

Palavras-chave: festas, pós-abolição, memória historiográfica.

Abstract: A theoretical analysis is proposed on the role played by the aesthetics of popular festivals, especially those linked to Afro-Brazilian culture, in the socio-historical construction of the country. The methodology comprises the re-reading of classical authors who contributed to the idea of Brazil that was built after the abolition of slavery, crossing the information contained therein about such festivals. The initial conclusion points out that the Brazilian historiographical memory elided in the 20th century, tainted by the monocratic utilitarianism of modernity, missed, or reduced, the importance of popular festivals in the construction of the country's history. It follows the hypothesis that the deepening of the re-reading and analysis of this intellectual production, with the inclusion, within the possible limits of the rigor of Cultural Studies, from the perspective of the cosmologies that made up the aesthetics of popular festive

practices, may demonstrate other ways in which the aesthetics of these festivities crossed the history of Brazil since the end of the slave society.

Keywords: parties, post-abolition, historiographic memory.

As inquietações que movem este artigo surgem a partir da pesquisa intitulada “As associações negras e mestiças de Vitória da Conquista entre os trânsitos políticos e culturais da carnavalização (1950-2008)”, realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – PPGMLS/UESB. Entre as várias sendas abertas por aquela pesquisa, percebe-se que as lacunas teóricas, e mesmo os equívocos constitutivos da memória historiográfica que se instituiu sobre os rumos e as escolhas tomados pelo Brasil após a abolição da escravidão, têm solicitado, cada vez mais, um esforço de investigação sobre o papel jogado pelas festas populares no projeto de nação encetado desde então, um esforço de pesquisa que traga para o centro da análise teórica as construções estéticas implicadas no “*habitus*” (ELIAS, 1997, p. 30) brasileiro.

Para Hegel, “é pelo trabalho que o escravo pode alcançar a liberdade” (HEGEL, 2003, p. 120). Em sua visão, o trabalho seria não somente condição para se atingir uma consciência independente mas, também, para a constituição da identidade. Karl Marx, leitor de Hegel, toma a categoria “trabalho” ao lado da de “capital” como as partes constitutivas da luta de classes, *leit motiv* da própria história, essenciais à construção do método Materialista Dialético Histórico, que percebe o ser humano como historicamente construído a partir das relações econômicas, da produção e do trabalho.

O método Materialista foi importante para o crescimento em número e qualidade das pesquisas que buscaram analisar a sociedade brasileira; produzidas no século XX, muitas delas continuam a informar sobre esta sociedade nos dias atuais. Embora sua importância para a construção intelectual do país, a episteme então desenvolvida deixou para trás lacunas acerca das construções culturais, sobretudo na área da ciência historiadora. Normalmente vinculadas a uma percepção eurocêntrica do mundo, alcançou equívocos comprometedores como os de Caio Prado Júnior, em sua famosa obra História Econômica do Brasil, quando diz:

Outra circunstância que pela mesma época acentua e precisa os caracteres negativos da escravidão é o início da indústria manufatureira no país. Nela não se empregarão trabalhadores servis,

a não ser para tarefas secundárias e acessórias; a sua ineficiência para os serviços mais delicados e complexos de manufaturas será logo percebida. (PRADO JR., 1965, p. 170)

Na historiografia recente é farta a documentação que demonstra que os negros, trabalhadores servis de que falava Caio Prado, não eram ineficientes para os serviços mais delicados e complexos. Desde o início da colonização era comum que a função de mestres açucareiros, especial nos engenhos, fossem exercidas por negros, com experiência adquirida na fabricação de açúcar desde a exploração portuguesa nos Açores. No século XVIII, a imensa extração de ouro e o desenvolvimento da metalurgia que se seguiu contou com o trabalho dos negros em todas as funções de extração, transformação e comércio. Segundo Isnara Ivo, a “inserção de técnicas e instrumentos africanos no trabalho de mineração é consensual entre os pesquisadores” (IVO, 2012, p. 233).

Na África, o trabalho de mineração e metalurgia já era há muito praticado, inclusive associado à cosmologia religiosa. Na “Costa dos Escravos (Golfo de Benim), o ferro possuía importância religiosa para as sociedades Yorubá, pois era associado à divindade de Ogum” (IVO, 2012, p. 234). Em outras partes do continente, como na Guiné, as pessoas que tinham habilidade em fundir ferro possuíam reconhecimento e distinção social. Note-se que as diferenças conceituais entre tempo e trabalho na cosmologia Yorubá, em que a festa e a dança jogam papéis importantes na sociedade, não impediu o desenvolvimento tecnológico que aquelas sociedades africanas buscaram, ao contrário, foi parte do processo.

Ogun, como os demais orixás, tem sua lida com os seres humanos mediada, em primeiro lugar, pela dança. Este deus é, historicamente, associado ao ferro e, na atualização das religiões de matriz africana, se traduz como deus das tecnologias e de suas ferramentas. A episteme Yorubá encontra em Ogun, mas também em outros orixás como Oxóssi, divindade da caça, liames entre tradição e modernidade, soluções entre o tempo da festa e o tempo do trabalho, que se desvinculam do utilitarismo monocrático da modernidade.

Também é comum que a memória historiográfica da geração de intelectuais de Caio Prado Júnior afirme que os descendentes de europeus constituíram a grande massa de operários no processo de industrialização do Brasil, na passagem dos sec. XIX para o XX, enquanto que os afro-descendentes teriam se tornado quase que exclusivamente trabalhadores rurais. Flávio Gomes e Petrônio Domingues

apresentam diversos estudos mais recentes apontando para uma participação efetiva de homens e mulheres negras na massa de trabalhadores fabris no Rio de Janeiro. Afirmam ainda os autores que “vários estudos sobre a escravidão apontaram a experiência do trabalho manufatureiro e industrial com uso de escravos, assim como a complexidade do trabalho escravo” (GOMES; DOMINGUES, 2013, p. 34)

Por último, merece destaque a recente produção na área da História da Educação que traz à cena, não apenas a atuação de intelectuais negros contemporâneos do período escravista mais reconhecidos como André Rebouças, José do Patrocínio e Manuel Querino, mas, também, desconstrói o mito de que negros e escravos estiveram totalmente fora dos processos educacionais formais anteriores ao século XX (FONSECA; BARROS, 2016).

Em síntese, a negação do acesso dos negros às funções mais especializadas parece ser algo mais acentuado no pós-abolição, e a razão para isso diz mais respeito ao rumo e às escolhas culturais e estéticas tomadas pela sociedade brasileira do que a uma suposta “ineficiência para os serviços mais delicados e complexos”, conforme alusão de Caio Prado Júnior. E, menos ainda, a uma natureza inferior dos africanos escravizados como disse ele ao proceder com a crítica à colonização portuguesa, de que o “... sistema geral da colonização, fundada no trabalho ineficiente e quase sempre semibárbaro do escravo africano... Seria difícil realizar qualquer coisa de muito melhor com trabalhadores desta natureza” (PRADO JR., 1965, p. 82).

Note-se no enunciado do autor a força estética inclusa no projeto nacionalista pós-abolição que se esforçava por eliminar, excluir, invisibilizar ou negar o protagonismo negro no Brasil, projeto que ganha expressão mesmo em um autor com pertencimento ao método Materialista Dialético que, em tese, percebe o ser humano como construto sócio histórico. Caio Prado Júnior expressa a ideia de que um determinado grupo social se encontra em uma condição específica por conta de sua natureza. Por muito que o Materialismo Dialético tenha inovado, contribuído e, ainda, tenha a contribuir para o avanço das ciências, sobretudo, humanas e sociais, é preciso entenderlo como uma episteme produzida no contexto europeu do imperialismo e do cientificismo, eivado de racismos, como tal ele não se desencarna de certas idiossincrasias de seu tempo e lugar.

Desde as Cruzadas, a Europa cristã tendeu às práticas de inferiorização dos africanos, gerando efeitos afetivos de desvalorização estética das sociedades daquele

continente. Tal construção implica diretamente na produção e transmissão de conhecimento, como diz Edson Farias:

Arriscaria a dizer ser o conceito de belo, e a moralidade a ele correlata, parte inalienável das correias de transmissão simbólica de saberes pelas quais modulações institucionais de corporeidades biopsíquicas se desenrolam, mediante os ajustes entre linguagens, memórias e aprendizados. (FARIAS, 2012, p. 597).

A beleza africana deixou de ser apreciada na formação do gosto europeu como já fora na antiguidade clássica¹. Os saberes africanos que tantas trocas teve com a Europa ocidental até a Idade Média, tenderam a uma desvalorização conforme avançava a perspectiva burguesa no mundo. Deste modo, nos ajustes entre linguagens, memórias e aprendizados, a produção cultural africana encontravam-se interditada na construção estética da ciência e da arte de ascendência europeia no século XIX, quando o imperialismo das nações industrializadas tentava se impor ao mundo.

Tal modelo, impactou diretamente o projeto de nação que se encetava no Brasil com a difícil adequação ao fim da sociedade escravagista. Embora o projeto de construção da nação brasileira em vigor, capitaneado pelas elites, mirasse a Europa, algumas vezes como um *trompe-l'oeil*, à custa de um embuste semiótico culturalista, a presença africana e afro-brasileira no país já era inarredável. Deste modo, incontáveis construções culturais da África eram ressemantizadas no Brasil, não como uma farsa, mas como uma mimese autêntica e espontânea que dizia respeito ao processo de desterritorialização e reterritorialização dos africanos.

Há uma explosão de sentidos no encontro interétnico na sociedade brasileira a partir da virada do século XIX: multiplicam-se criações festivas e confrontos simbólicos. Anteriormente à abolição, embora desumanizado, havia um lugar de maior estabilidade para os negros escravizados na ordem antiga. Com a substituição da elite escravagista pela burguesia capitalista moderna, dita republicana, tentava-se o apagamento dos negros no novo projeto de nação. A expectativa de apagamento era

¹Há vestígios de que na antiguidade, a noção de beleza era atribuída aos fenótipos africanos, “Em quanto a los Etiópes a quienes Cambises enviava dicha embaixada, la fama que de ellos corre nos los pinta como los hombres más altos e gallardos del orbe” (HERODOTO, 2000, p. 17). Para estes gregos, os etíopes, com suas peles escuras retintas, cabelos duros e demais fenótipos eram considerados os homens mais altos e belos do mundo. Vale lembrar, ainda, que a Etiópia tornou-se uma referência tão importante que os europeus, por séculos, chamavam de Etiópia, quase tudo o que nós hoje, chamamos África.

simbólico à medida que se lhes negava o protagonismo histórico e também físico: o cientificismo da época predizia que a “superioridade branca” eliminaria gradualmente, ou reduziria muito, a presença negra no Brasil (ROMERO, 1909, p. 135). Esta mesma pressão sobre a cultura africana e afro-brasileira obrigou-a ao impulso mais forte de conquista de territórios interacionais, de penetração espacial, como fez o **samba**, que, como diz Lira Neto, foi “iniciado nos terreiros de macumba” (NETO, 2017, p. 20).

O samba, e o sem fim de agenciamentos sociais que compõe seu “rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22) é uma das maiores expressões da estética da festa na construção da história deste país. Tributário da reterritorialização africana nos centros urbanos brasileiros, sua criação lúdico artista vinculou-se diretamente à construção da sociedade pós escravista no anverso dos interesses elitistas.

Embora sua tramitação numa cosmologia contrária à lógica da modernidade capitalista, o samba chegou ao disco, ao rádio, ao cinema, à televisão e às formas virtuais de disseminação de música. Deste modo, foi apropriado pelo capitalismo, movimentando somas significativas de capital na indústria do entretenimento, contudo, dançando com ele, à medida em que ressemantiza sempre, sua forma de tempo e trabalho, diversos da modernidade e da ética protestante. O mesmo pode se dizer de seu parente mais próximo, o carnaval, o carnaval que no Brasil esteve constantemente passando.

Samba e carnaval interviram definitivamente a trajetória histórica do país, vista de dentro e de fora. Foram decisivos na formação de políticas públicas, sobretudo aquelas ligadas ao turismo e à cultura. Alteraram comportamentos sociais e expectativas de vida. Foram palco de construção de heróis nacionais e encarnaram símbolos importantes de sua cultura e patrimônio imaterial.

Merece destaque que, não por acaso, o período que antecedeu à abolição viu crescer o trânsito comercial entre a África e o Brasil, bem além do tráfico de escravizados. A Nigéria, sobretudo pela cidade de Lagos, é uma nação com a qual o Brasil, por meio dos agudás², manteve intensas trocas, desde o século XIX; havia, como diz Lisa Castillo, um “quadro de comércio internacional que facilitava o movimento de libertos entre Lagos e Brasil” (CASTILLO, 2013, p. 410). Começava a haver lugar para os negros no comércio internacional. Sobretudo na cidade de

² Os retornados do Brasil ficaram conhecidos como agudás, provavelmente uma corruptela de Ajudá, o antigo nome dado pelos portugueses para Uidá, onde a primeira colônia de libertos do Brasil surgiu (CASTILLO, 2013, p. 409)

Salvador, importava-se da África noz-de-cola, pano da costa, sabão preto e azeite de dendê, mas, também, artigos de uso religioso que contribuiriam para a construção da liturgia de matriz africana no Brasil. Tal materialidade é fundamental à construção da “memória religiosa” (HALBWACHS, 2004, p. 256). É deste período o surgimento do terreiro de candomblé da Casa Branca ou do Engenho Velho e o *Axé Ilé Iya Nassô Oká Ilê Oxóssi*, conhecido como *Candomblé do Gantois*, no Rio Vermelho (Salvador).

Já dizia Nina Rodrigues (apud MAGGIE, 2007, p. 347) que o candomblé era “crença partilhada por toda a sociedade”, analisando a sociedade brasileira no início do XX. Para o autor, enquanto proposta de exclusivismo religioso cristão, a catequização foi uma ilusão; as mestiçagens religiosas operaram-se intensamente no país. Ao analisar os aspectos religiosos da sociedade brasileira na década de 1990, Yvonne Maggie sugere que “as observações de Nina Rodrigues e de João do Rio não eram válidas apenas para o início do século XX, mas estavam presentes na atualidade de nossa vida contemporânea.” (MAGGIE, 2007, p.348).

A autora também chama a atenção para a relação paradoxal das igrejas pentecostais, como a Igreja Universal do Reino de Deus, que combatem as religiões de matriz africanas, mas se inscrevem naquelas crenças ao apropriarem-se de signos como “descarrego”, “pomba-gira”, “exu”, “feitiço”, “trabalho” (MAGGIE, 2007, p. 372). Merece esforço intelectual testar as observações de Nina Rodrigues e de Yvone Maggie nas atuais condições em que o crescimento das religiões pentecostais têm avançado sobre os símbolos das religiões de matriz africana, com um gradiente de violência³ acima dos observados em períodos anteriores.

O que gostaríamos de focar neste estudo é que a análise intelectual e a memória historiográfica acerca da sociedade brasileira, produzida no século XX, e da qual somos, em parte, herdeiros, elidia-se no interior de uma cosmologia que desvalorizava as possibilidades construtivas contidas na festa. Portanto, novas análises, capazes de incluir os efeitos biopsicosimbólicos contidos nas festas públicas, coalescentes a outras cosmologias que se faziam presentes na construção da nação brasileira, poderão dar a ler novas interpretações às formações sociais já conhecidas.

³ Os noticiários têm apontado para o crescimento da violência contra os terreiros, inclusive, com a associação entre o tráfico e os líderes religiosos neopentecostais, a exemplo do que informa Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/neopentecostais-armados-atormentam-minorias-religiosas-brasileiras.shtml> acesso em 30.04.2021.

Não se trata de negar nem propor outra metodologia científica, mas de atentar como noções diferentes de tempo e espaço implicaram em transformação sócio histórica. Somos herdeiros de concepções de tempo e trabalho forjados na perspectiva cosmológica da modernidade, que os vincula à utilidade capitalista. Como diz Muniz Sodré,

A moderna cultura ocidental – ou seja, o desdobramento da ideologia humanista dos séculos XVII e XVIII, que procura fazer da sociedade individualista burguesa o padrão regulador do fenômeno humano no mundo inteiro decorre de um *nomos* universal, que ordenou cientificamente os espaços terrestres no início dos tempos modernos... O triunfo da doutrina da humanidade absoluta deu-se a partir de uma ordenação espacial centrada na Europa (SODRÉ, 2002, p. 29)

Se houve procura por fazer do individualismo burguês o padrão universal como diz o autor, na prática, as culturas de *Arkhé* (SODRÉ, 2002), vinculadas à oralidade, à tradição e à memória social coletiva, continuaram e continuam produzindo efeitos de sentido na sociedade brasileira. De modo que não apenas o trabalho mas também a festa moveu a história. As festas populares, incluídas aí a música, a dança, os ritos e outras expressões lúdico-artísticas, tomaram parte das forças que moveram a história, construindo para tal, estratégias, táticas, padrões de intervenção social, cujos vestígios tentarão ser identificados neste estudo.

A metodologia compreende a releitura de autores clássicos que contribuíram para a construção de uma ideia de sociedade brasileira, pinçando dali os vestígios dessa intervenção social provocada pelas festas populares, geralmente guardados sob camadas de informações dispersas.

Como exemplo, cito a obra publicada em 1968, *Fidalgos e filantropos: a Santa Casa de Misericórdia da Bahia 1550-1755*, de Anthony J. R. Rossel-Wood. Reconhecido brasilianista, o autor, nascido no País de Gales, estudou na Oxford University e, posteriormente, tornou-se membro do corpo docente do Departamento de História da Johns Hopkins University em Baltimore, Maryland, USA. Pesquisando uma grande quantidade de documentos referentes à Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Rossel-Wood produziu uma narrativa centrada na vida das elites no período colonial; questões políticas e econômicas sobressaem. No entanto, dispersos no livro, encontram-se vestígios da vida festiva.

Ao discorrer sobre os engenhos de cana ele informa que a “atmosfera carnavalescamente festiva da senzala rivalizava com a tradicional hospitalidade da casa grande” (RUSSEL-WOOD, 1981, p. 48). Tal afirmação aparece sem maiores esclarecimentos; a festividade das senzalas não encontrou maior análise na pena do brasiliánista. Sua afirmação encontra referência nos documentos pesquisados ou em sua formação de memória sobre a relação dos afro-brasileiros com a festa? O autor não informa. Cabe comparar com o que dizem outros autores sobre o mesmo tema e, a partir daí, inferir sobre os efeitos na sociedade brasileira de tais dispositivos simbólicos acionados por uma suposta herança festiva das senzalas.

Em outra passagem do mesmo livro, a preocupação das autoridades com a luxúria e o vício da população baiana no século XVIII e, por conseguinte, o medo do castigo divino suscitam indagações sobre o possível caráter festivo inscrito nos ritos populares católicos. Diz o autor:

Fizeram-se também procissões de penitência. O valor da redenção destas últimas era duvidoso. O vice-rei considerava que elas geravam mais vício do que virtude no coração dos baianos, porque os homens simplesmente se deitavam com as mulheres nas ruas, depois que as procissões terminavam no fim da noite. Sua sugestão um tanto impraticável foi que os sexos fossem separados teve a resposta realista do arcebispo de que tal providência “lhes esfriaria a devoção” (RUSSEL-WOOD, 1981, p. 238)

O que havia de quente nas procissões seria mesmo a devoção? Ou outros afetos corporificados na rua, que deslizariam para o sexo após a limpa dos pecados? Embora no texto não fique claro que outras atividades poderiam acontecer entre a devoção e o sexo, em outra passagem, ainda falando sobre a luxúria e o vício dos baianos, o autor infere na dança ao citar a “lendária flexibilidade dorsal da baiana” (RUSSEL-WOOD, 1981, p. 245), também sem discorrer com maiores explicações sobre o sentido de tal afirmação e sem avaliar as implicações sociais de tais afetos e expressões corporais. Enquanto isso, mereceram atenção do autor as variações de preço e produção de açúcar, quantidades de escravos nas atividades produtivas, as relações políticas da mesa diretora da Santa Casa de Misericórdia e outros interesses econômicos e políticos das elites, prática comum às obras canônicas produzidas no sec. XX.

Encontra-se no devir deste estudo, supondo a continuidade da pesquisa, a análise de informações como essas nas subcamadas de produção textual de obras

clássicas sobre a formação da sociedade brasileira produzidas no século XX. Espera-se que o cruzamento e a comparação entre os excertos de textos encontrados nestas fontes bibliográficas, possam produzir uma nova inteligibilidade sobre os efeitos de sentido contidos nas estéticas das festas populares na construção da história do país.

Sentidos das festas populares afro-brasileiras e a cosmologia Yorubá

Mito 301
E foi inventado o candomblé ...

No começo não havia separação entre o Orum, o Céu dos orixás, e o Aiê, a Terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham, coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê, um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas. O céu imaculado do Orixá fora conspurcado. O branco imaculado de Obatalá se perdera. Oxalá foi reclamar a Olorum. Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais, soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre o Céu da Terra. Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida. E os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados. Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entrusteceram. Os orixás tinham saudade de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados. Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra. Para isso, entretanto teriam que tomar o corpo material de seus devotos. Foi a condição imposta por Olodumare...

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das iaôs. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda dó xirê, os orixás dançavam e dançavam e dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das iaôs, eles dançavam e dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2001, p. 526).

O mito “E foi inventado o candomblé ...” é a última citação de uma compilação de 301 mitos africanos e/ou afrodescendentes, a maioria com pertencimento à cultura Yorubá, colhidos pela equipe de pesquisa do sociólogo Reginaldo Prandi. As narrativas destes mitos expressam noções de tempo e trabalho diferentes daquelas das culturas inventadas na rede da modernidade ocidental.

A primeira parte do mito 301 evoca narrativas similares a outros mitos de religiões teocêntricas como o cristianismo, o islamismo e o judaísmo, em que as

pessoas, antes unidas ao paraíso ou à morada dos deuses, são separadas pela violação de um tabu. No início, o Aiê e o Orum estavam juntos, até que um humano tocou no Orum com as mãos sujas, maculando sua pureza. Olorum se irritou e separou o Aiê do Orum. Os orixás ficaram tristes com a ausência dos humanos e pediram uma solução a Olorum, que criou uma forma dos orixás se reencontrarem com os humanos, ou seja, uma religação, inevitável a comparação com o termo em latim, *religare*, presente na etmologia da palavra religião.

Mas, o *Iócus* do mito 301 está no papel jogado pela dança na transformação da história das divindades e dos seres humanos. Se, normalmente, nas religiões teocêntricas os deuses se religam aos seres humanos para verificar se eles estão cumprindo seus ditames, construindo relações de ordenamento, imposições, policiamentos e punições e, às vezes, muito, mas muito raramente, compensações; no candomblé, o sentido é outro: os deuses vêm para dançar e dançar e dançar!

O espetáculo da dança ritualisticamente vivenciada encarna os símbolos e reatualiza os saberes do culto, tendo o corpo como suporte e centro que reconstrói a memória religiosa ancorada nos diversos elementos materiais solicitados à composição do rito. A evolução da dança na festa ritual sincretiza espaço e tempo numa mesma sacralização, constituindo uma transmissão de saberes que não poderiam ser reduzidos aos signos de uma língua. Neste sentido, “por colocar a liberdade corporal no centro de todo processo comunicativo, a cultura negra choca-se com o comportamento burguês-europeu, que impõe o distanciamento entre os corpos” (SODRÉ, 2002, 42). Para Muniz Sodré, o uso do corpo no centro da cosmologia Yorubá, mimetizada, em parte, na cultura brasileira, sobretudo, na festa, na dança e na música, implicam uma negação desse tempo coercitivo, unidimensionalizado pela ética protestante do capitalismo. Ainda segundo o autor,

A posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar com as diferenças, de entrar no jogo da sedução simbólica e do encantamento festivo, desde que pudesse, a partir daí, assegurar alguma identidade étnico-cultural e expandir-se. Não vige aí o princípio lógico do terceiro excluído, da contradição: os contrários se atraem, banto também é nagô, sem deixar de ser banto (SODRÉ, 2002, p. 61)

A sedução simbólica e o princípio de não exclusão do outro na construção de identidades étnico-culturais interessam sobremaneira para o caso das considerações aqui aventadas. O estudo conduzido sobre associações negras e mestiças no

carnaval de Vitória da Conquista (BA), em que o protagonismo banto deixou fortes marcas, evidenciou a capacidade daqueles grupos em plasmarem novas soluções de rito, crença e festa quando solicitados pelas mudanças sócio históricas. Foi a partir do jogo das seduções simbólicas da carnavaлизação que negros e mestiços fizeram enunciar sua cidadania, movendo significativamente, a história dessa cidade.

REFERÊNCIAS

- CASTILLO, Lisa Earl. **Os agudás de Lagos: Brasil, Cuba e memórias atlânticas.** Afro-Ásia , Vol. 48 (2013), 407-417.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- FONSECA, Marcus Vinícius, BARROS, Surya Aaronovich Pombo de (Orgs.). **A história da educação dos negros no Brasil.** Niterói: EdUFF, 2016.
- GOMES, Flávio dos Santos; DOMINGUES Petrônio. **Da nitidez e invisibilidade: legados do pós-emancipação no Brasil.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria.** Caracas: Anthropos Editorial; Universidad de la Concepción; Universidad Central de Venezuela, 2004.
- HEGEL, G. **Fenomenologia do Espírito.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HERODOTO DE HELICARNASSO. **Los nueve libros de la Historia.** Tomo três. Ed. Elaleph.com, 2000. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000439.pdf> acesso em 17.06.2020.
- IVO, Isnara Pereira. **Homens de caminho:** trânsitos culturais, comércio e cores nos sertões da América portuguesa. Século XVIII. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.
- MAGGIE, Yvonne. Medo do feitiço 15 anos depois: “a ilusão da catequese” revisitada. In: CUNHA, Olivia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos. **Quase cidadãos:** histórias e antropologia da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROMERO. Sílvio. **Zéverissimações ineptas da crítica: repulsas e desabafos**. Porto: Oficinas do comércio do Porto (Brasiliana Digita/Usp), 1909.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Fidalgos e filantropos: a Santa Casa de Misericórdia da Bahia 1550-1755**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens** (vol. 1). São Paulo: Cia das Letras, 2017.

Capítulo 2

CHARLES BUKOWSKI: UMA LENTE HISTÓRICA SOBRE A POESIA DE UM VELHO MARDITO

Ana Carolina Rios Duyprath de Andrade

CHARLES BUKOWSKI: UMA LENTE HISTÓRICA SOBRE A POESIA DE UM VELHO MALDITO

Ana Carolina Rios Duyprath de Andrade

Mestranda na Universidade Estadual da Bahia

[ana.duyprath@hotmail.com.](mailto:ana.duyprath@hotmail.com)

Resumo: O presente artigo explora a noção de história a partir da análise dos poemas de Bukowski. Acredita-se que tal esforço tem validade na medida em que pode fornecer debates das formulações benjaminianas acerca da teoria das ideias da história, a partir dos conceitos históricos propostos por Benjamin para compreender o contexto do pós-guerra norte-americano, berço da obra de Bukowski, para então determinar a trajetória do poeta dentro da literatura. Acompanhar a viagem de Bukowski, de autor marginal a expoente da celebrada cultura *beat*, orientou o curso a ser seguido por este trabalho. O trabalho analisa a construção rebelde, da contracultura, empregados pelo poeta Charles Bukowski em sua obra, indo contra a maré de tradição sociocultural dos anos pós-guerra vivida nos EUA.

Palavras-chave: poesia maldita, Bukowski, contracultura.

Charles Bukowski foi um escritor americano, nascido na Alemanha, que ficou mundialmente conhecido por representar a realidade americana por outro viés, descrevendo o lado sombrio do famoso American Way of Life, expondo os pesadelos escondidos sob o sonho americano. Em seu poema “Dinosauria, We.” (Dinossauria, Nós) é possível observar um traço comum aos poetas malditos: recusa às ideologias instituídas, escrevendo sobre ambientes de drogas, loucura, violência, sofrimento e angústia com os modelos tradicionais da época:

nascemos assim
para hospitais tão caros que é mais barato morrer
para advogados que cobram tanto que é mais barato
[se dizer culpado
para um país onde as cadeias estão cheias e os hospícios fechados
para um lugar onde as massas elevam idiotas em heróis ricos...
(BUKOWSKI,1995, p.247)

Bukowski transpõe esse espírito de rebeldia para seu próprio tempo, denunciando a desigualdade presente na sociedade norte-americana, que alardeava um estilo de vida de bonança econômica propiciada pelo capitalismo industrial e financeiro. Para subverter essas estruturas, fez-se necessário o surgimento, nos EUA, de uma literatura que refletisse o espírito rebelde, reflexo da juventude da época, buscando novas formas de expressão literária. A obra de Bukowski rapidamente encontrou seu lugar nessa cepa literária do século XX.

O final da década de 40 foi marcado, para as economias capitalistas avançadas, por altos índices de crescimento de investimento, de produção e de emprego. Nesse momento observou-se o auge da hegemonia norte-americana sobre o mundo capitalista, proporcionando o desenvolvimento econômico com altas taxas de lucro aos EUA e seus aliados, como ensina Belting (2012, p. 87)

Porém a certidão de nascimento da era do pós-guerra, na qual a modernidade recomeçava, não é percebida na Europa e sim nos Estados Unidos. Naquele tempo estava ali amplamente disseminada a consciência de que se batizava uma modernidade própria, norte-americana, e se buscava antes de tudo tomar distância do cenário europeu, no qual seu primeiro ato havia se desenrolado sob circunstâncias dramáticas. (BELTING, 2012, p.87)

A Europa, devastada pela Segunda Guerra Mundial, perdera grande parte de seu poder econômico, e os Estados Unidos emergiram como grande vitorioso do conflito no Ocidente. O país tornou-se dominante na economia e na cultura, e pretendia expandir sua influência, exportando seus modelos econômico e cultural, centrados no capitalismo, como oposição ao outro grande vencedor da Segunda Guerra, a União Soviética.

O tradicionalismo pós-guerra passou a ser apresentado ao mundo como modelo de perfeição, conhecido como *American Way Of Life*, marcando a ruptura com a escassez dos bens materiais para a abundância tecnológica e cultural oferecidos pelo capitalismo como modelo essencialmente norte-americano. Nesse sentido, prossegue Belting:

...e os norte-americanos lembram o momento heroico de seu despertar cultural que de um modo inquietantemente sincrônico coincidiu com a sua ascensão política e econômica à condição de potência mundial – inquietantemente porque se buscavam acontecimentos culturais antes de tudo em si mesmo e não se vê com

bons olhos uma dependência determinada exteriormente. (BELTING, 2012, p. 88)

O mito do jovem rebelde, nesta pesquisa, aparece em contraposição ao excesso de “perfeição” oferecida pelos EUA nesta época da história. Fez-se necessário ao jovem rebelde ir contra todo o mar de ideologia perfeita da época para que fosse possível a criação de uma identidade diferenciada. A rebeldia aparece nas culturas em vários momentos: social, na política e culturalmente. Neste trabalho, ela nos interessa, também, como crítica à civilização capitalista moderna. Crítica ao consumismo, que o novo modelo tradicional, baseado no capitalismo industrial-financeiro, equacionava o sucesso e a felicidade à abundância de bens materiais e à necessidade e uniformização cultural, oferecidos pelos EUA.

O rebelde pode ser considerado como aquele que subverte o “intelectual típico de gabinete”, marcando assim a literatura norte-americana. A vida e a obra dos autores estavam relacionadas, transformando suas obras no reflexo direto daquilo que estava acontecendo. Ser um rebelde estava diretamente ligado com a transgressão social, não necessariamente de forma física, mas transmitindo na literatura uma marginalidade social, ser oposto ao que era visto como correto.

Bukowski, aqui analisado a partir de seus poemas, apresenta tudo que pode ser relacionado com o mito do jovem rebelde, que atua diretamente na criação da contracultura, se opõe aos padrões conservadores. Sua obra reflete a necessidade do reconhecimento dessa juventude. Sua escrita engloba vários aspectos da escrita beat, embora o próprio poeta, em alguns de seus escritos, pareça disputar essa afirmação. Essa recusa de Bukowski ao próprio rótulo de poeta rebelde, como pode ser observado em seu poema “Oh, nós somos os párias”:

(...) ah cristo, os escritores são de todos os toscos
os mais repugnantes!
com dentes amarelados, os ombros caídos,
covardes, pulguentos e
óbvios... em quartinhos improvisados
com seus corações lânguidos
eles nos contam
o que há de errado com o mundo –
como se não soubéssemos que um cassetete de policial
pode partir um crânio
ou que a guerra é um jogo mais sujo que
o casamento(...)
(BUKOWSKI, 2012, p.119)

O jovem rebelde criou seus próprios movimentos, como o movimento *hipster*, o movimento beat, o movimento negro, o movimento punk, o movimento feminista, entre outros. Importante destacar que a rebeldia não é um monólito. As diversas encarnações do rebelde, manifestas através de obras, movimentos e autores múltiplos, por vezes, podem apresentar conflitos e contradições entre si. O rebelde em Bukowski critica a sociedade capitalista do pós guerra, e critica também os próprios movimentos artísticos, como visto no poema. Não raro, Bukowski critica a si mesmo, e não está imune a críticas de outros transgressores, como o próprio movimento feminista, que posteriormente vem a enxergar nas obras do poeta uma forte carga de misoginia.

A revolta do jovem rebelde dialoga com a necessidade da expressão autoral: colocar no poema suas angústias, suas necessidades e suas indignações. No poema “Conselho de Amigo para Muitos jovens”, Charles Bukowski deixa claro que não se deve fazer poesia. Há uma negação e um ataque direto à instituição da escrita como uma grande falácia. Algo que não deve ser feito:

Vá para o Tibete.
Viaje de camelo. Leia a Bíblia.
Tinja de azul seus sapatos.
Deixe crescer a barba.
(...)
Escove os dentes com gasolina.
Durma o dia todo e sua em árvores à noite.
Seja um monge e beba chumbo grosso e cerveja.
Fique com a cabeça debaixo d'água e toque violino.
Faça dança do ventre diante de velas cor-de-rosa.
Mate seu cão.
Candidate-se para prefeito.
More num barril.
Arrebente sua cabeça com um machado.
Plante tulipas na chuva.
Mas não escreva poesia.
(BUKOWSKI, 2012, p.137)

Negar e enaltecer a poesia simultaneamente é reflexo da rebeldia pós-moderna. De acordo com HUTCHEON (1991), o próprio pós-moderno é contraditório e subversivo, empregando os próprios conceitos que questiona, caracterizado pelo declínio da hegemonia burguesa e advento da cultura de massa.

O próprio Bukowski nasceu em um contexto familiar pequeno-burguês, capturado pelas faláncias do sonho americano. Diante de um ambiente familiar hostil,

com pai militar e mãe submissa, Bukowski cultivou, em seus anos formativos, um arsenal de ódio e insegurança, como pode ser observado em sua obra autobiográfica, em entrevistas e cartas que enviava aos amigos. Sua infância foi triste e difícil, sendo proibido de se misturar com outras crianças, pois seus pais consideravam-se melhores do que a vizinhança onde moravam. Bukowski também foi afastado de outras crianças por dislexia, como pode ser observado no poema “education”, sua mãe chorou quando a escola informou o problema, pois ficou com medo da reação do pai de Bukowski com o problema:

“ah, Henry, disse minha mãe,
“seu pai está tão desapontado com
você, não sei o que vamos
fazer!”
pai, disse minha mente,
pai e pai e pai.
palavras assim.
decidi não aprender nada
naquela
escola.
mamãe caminhava ao meu lado.
ela era um zero à esquerda.
e eu tinha dor de barriga e até
as árvores no caminho
não se pareciam tanto com árvores
e sim com tudo mais.
(BUKOWSKI, 2016, p.28)

Durante os estudos na Virginia Road Elementary, apanhou pela primeira vez após ter sido mandado para casa com um aviso que havia brigado na escola. As punições aumentaram depois do ocorrido. “Minha bunda e o dorso das minhas pernas eram uma massa só de marcas e machucados. [...] Tinha que dormir de bruços à noite por causa da dor.”(BUKOWSKI, 2012), relata o autor em um dos seus textos autobiográficos. O terror do jovem Bukowski piora quando a família muda para a 2122 Longwood AVenue, chamada por Bukowski de “A casa da agonia, a casa onde quase fui liquidado”. Em um dos episódios de espancamento, Bukowski conta que o pai ordenou que o garoto cortasse a grama de frente para trás e vice-versa, de modo que não sobrasse um fio maior que o outro. Após encontrar um fio de grama diferente dos demais, o pai ordenou que o rapaz fosse para o banheiro e tirasse as calças e as cuecas. O pai pegou a correia de couro que ficava do lado do espelho e bateu. Esse foi o início das inúmeras vezes que o garoto foi espancado por motivos aleatórios ao ponto de ter decidido não mais gritar durante o espancamento. Na

biografia intitulada “Vida e Loucuras de um Velho Safado”, Howard Sounes(2016) coloca que após inúmeros episódios de agressão doméstica, Bukowski começou a falar devagar, pensando muito para não aborrecer o pai, isso aos seis ou sete anos de idade. Em dias que recebia até quatorze chicotadas, o garoto conseguia ver sua mãe parada, estática, apenas observando o espancamento sem uma palavra ou abraço no filho: o que fez com que Bukowski perdesse todo respeito e afeição por ela. A crueldade paterna e o descaso materno moldaram a personalidade de Bukowski. Aos treze anos, o jovem Bukk foi marcado por uma acne que parecia mais furúnculos “do tamanho de maçãs”, como dizia. Podiam ser vistas em cada superfície e em cada centímetro do seu corpo. Os furúnculos precisavam ser perfurados com uma agulha elétrica e drenados para remoção de pus e sangue. Seus pais não demonstravam compaixão pelo garoto. O sentimento era de repulsa. Em janeiro de 1936, Bukowski concluiu o ensino fundamental na Mount Vernon Junior High, chegando a ter uma menção na revista infantil *Minute Man*. Em poucos meses, a maioria dos pais da vizinhança estavam sem emprego. Privados da virilidade que o emprego lhes dava, perderam o respeito dos filhos, seguido de uma vida miserável. Um clima de estagnação assolou a vizinhança, inspirando um dos poemas mais memoráveis da infância de Bukowski: “we ain’t got no money, honey, but we got rain”:

os desempregados,
fracassos em dias fracassados
estavam presos em suas casas com suas mulheres
e filhos
e os
bichos.
os bichos não saíam por nada
e largavam seu lixo em lugares estranhos.
os desempregados ficavam loucos
trancados com
sua outrora belas mulheres,
tinhiam brigas terríveis
ao verem a hipoteca executada na caixa do correio.
(BUKOWSKI, 2016, p.34)

Em um contexto marcado por refeições improvisadas, com feijão em lata, salsichão e pasta de amendoim, a família de Bukowski quase perdeu a própria casa. Seu pai fingia que ainda tinha emprego, saindo todas as manhãs e andava pelas ruas até as cinco da tarde, quando voltava para casa. Bukowski sabia que era mentira e

achava patético. “Via criminosos como John Dillinger, Machine Gun Kelly e Pretty Boy Floyd como heróis, homens que não tinham medo de tomar para si o que queriam. Sempre admirara homens fortes, desde escritores como Hemingway até lutadores premiados e jóqueis campeões, homens que via como a antítese de seu deplorável pai.”, coloca Sounes(2016). A acne e o tratamento intensivo fizeram com que Bukowski fosse dispensado do primeiro semestre escolar no ano de 1936. Foi então que o autor começou a frequenter a biblioteca pública. Em um ambiente onde se falava o tempo todo sobre a guerra na Europa e em alistamento no Exército, Bukowski chegou a se posicionar em defesa do nazismo. Mais tarde, fez um poema, “What will the neighbors think?”, se desculpando e disse que apenas gostava de controvérsias:

....não me alinhava
a nenhum grupo
ou ideologia.
na verdade a ideia de
vida e pessoas
era repulsiva
mas era mais fácil
filar drinques da
direita
do que das coroas
nos bares.
(BUKOWSKI, 2016, p.41)

Influenciado pela poesia de Walt Whitman e Robinson Jeffers, Bukowski enxerga a poesia como a maneira mais curta, bonita e explosiva de expressar o que sente. Seus poemas são interessantes no sentido que tratam das lamúrias de um cotidiano banal, repleto de desgostos, sexo, violência e bebida. Dois dos seus poemas iniciais foram publicados pela revista Matrix, Filadélfia, em 1946. Em um desses poemas, “Suave e opulenta como rosas no verão”, é possível observar como o autor descrevia a realidade do cotidiano vivido pelos homens da época:

Rex era um homem forte
Que bebia como um peixe
E parecia uma gárgula púrpura
Casou com três mulheres
Até achar a certa.
E gritavam atrás de gim barato,
Eram desamparados
E contentes.
e eram temidos pelo senhorio.
Ela gritava muito
E ele ouvia entediado,

E a acalmava com as palavras certas.
E lá vinha ela de novo.
Era uma boa vida.
Suave e opulenta como rosas no verão.
(BUKOWSKI, 2016, p.49)

O que se pode inferir a partir desse poema e de outros trabalhos seus é que mesmo descrevendo um cotidiano social sem perspectiva nenhuma, Bukowski era o tipo de autor que reconhecia quão miserável era aquela realidade, mas ainda assim fazia questão de deixar claro que era uma realidade possível de conviver. Há uma simplicidade na escrita do autor, que quase nunca segue o padrão canônico estabelecido para fazer poesia. Simplicidade que cativa, convence e insere o leitor na vivência do autor. Usando palavras de fácil entendimento, Bukowski descreve o mundo corrupto e decadente em que viveu.

Após a Segunda Guerra Mundial, houve um período de profundas transformações na vida e na mentalidade do povo norte-americano. A juventude dessa época não concordava com as mudanças ocorridas no país e em como essas mudanças afetaram diretamente a sociedade da época. E justamente nesse período de transição que ocorre um desejo de expressar-se dentro da realidade norte-americana, dialogando com a identidade nacional.

Em seu livro *The culture of Complaint* [Cultura da Reclamação], Robert Hughes reconduz a cultura norte-americana às suas raízes, muito diferentes daquelas da modernidade europeia, e analisa a modernidade como um corpo estranho nos Estados Unidos, por maior que tenha sido a contribuição norte-americana a esse projeto: precisamente o perfil internacional que encontrou compreensão apenas em poucas metrópoles desperta agora tanto mais resistência quanto mais a reamericanização da cultura agita os ânimos. (BELTING, 2012, p.93)

Belting coloca que houve uma necessidade de criação artística nacional que servisse como representação do que estava acontecendo. Para melhor compreender a poesia de Charles Bukowski e seu papel como crítica do pós-guerra, este artigo se propõe a investigá-la sob a luz dos conceitos benjaminianos acerca da história.

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso

e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1985a, p.226)

Um ponto chave para nossa análise dos poemas de Bukowski é o olhar de Benjamin sobre a dominação histórico-cultural a partir da ótica da classe dominante. Bukowski nos serve como esse anjo da história que faz de sua poesia uma denúncia, um relato, e ainda assim, tendo a poesia rebelde como uma forma de viver. Suas Teses Sobre o Conceito de História foram escritas em 1940, pouco depois do Pacto Germano Soviético de 1939 e pouco antes de Benjamin se suicidar; e é ali que ele propõe um modo inovador de narrativa histórica, que deveria ser o novo paradigma para uma nova historiografia.

Ao longo das Teses, Benjamin faz uma reflexão crítica sobre o discurso até então corrente de história. Em dezoito aforismos permeados de alegorias, Benjamin deixa o lastro de suas concepções acerca da história. O historiador deve proceder com os fragmentos da história. E isso não quer dizer que o historiador seja arbitrário ao propor esses sentidos, pois essas proposições devem seguir um critério que se coloca como necessário: o historiador deve buscar resgatar as perspectivas daqueles que “fracassaram” ao longo da história, os vencidos.

Ao mesmo tempo, Benjamin propõe um olhar crítico que procura construir a história tendo consciência de que o processo de transmissão de cultura é tomado pela perspectiva dos que venceram, algo que é preservado de geração para geração. Assim, embebido pelo materialismo histórico, Benjamin propõe que se busque, na pesquisa histórica, resgatar a vivência daqueles que foram vencidos, se distanciando dos documentos de cultura, já que estes nada mais seriam do que documentos de barbárie:

Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se afasta, se desvia dela. Considera sua tarefa escavar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Com isso, Benjamin afirma que nenhuma obra nos chega de maneira neutra, como se a tradição histórica fosse um mero depósito de produtos prontos, que

esperam imóveis nas gavetas empilhadas do tempo. A obra é transmitida até nosso presente, ou então deixada de lado, negligenciada, recusada ou esquecida num processo nem sempre consciente, de formação e aceitação de uma tradição histórica, em um processo de lutas histórico-políticas. Para que se “escove a história a contrapelo”, como diz Benjamin, é preciso que o historiador tenha em vista sua posição, ação e influência no presente. Isso confere a Benjamin, uma concepção de passado distinta daquela apresentada pelo historicismo. Benjamin propõe, então, uma reconstrução do passado, não resgatando os eventos ocorridos como “de fato” foram, mas sim como são vistos a partir do momento presente. “Nada do que algum dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Benjamin busca salvar o passado, no presente, graças a uma percepção que transforma o próprio passado, na medida em que este assume uma nova forma (que poderia ter sido enterrada pelo esquecimento). O presente é alertado por este apelo passado.

Para analisar a importância dos escritos de Charles Bukowski para a noção de história, é necessário que façamos uma breve introdução da noção de história utilizada neste trabalho. Walter Benjamin, na segunda Tese da obra já mencionada, diz:

Essa reflexão conduz-nos a pensar que nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. (BENJAMIN, 1985, p.224)

Benjamin, nesta passagem, nos mostra que a noção de história e a felicidade do sujeito está diretamente ligada ao tempo, à época em que este sujeito está inserido. E neste capítulo abordaremos como Charles Bukowski nos apresenta uma versão totalmente oposta ao que nos foi vendido por anos: a felicidade norte-americana imposta pelo American Way of Life. E que não era para todos.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem.

Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. (BENJAMIN, 1985a, p.224)

Benjamin, neste texto, trata a noção do entendimento da história como uma versão. E como o próprio autor argumenta, existe um conhecimento histórico feito por dominantes e para dominar. E conhecer essa versão histórica não significa conhecer “como ele de fato foi”, como o próprio Benjamin coloca.

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigado historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialismo histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinharam os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. (BENJAMIN, 1985, p.225)

É possível observar que há uma necessidade de ver o contexto pós-guerra a partir da ótica dos esquecidos, dos não contemplados pela perfeição que o American Way of Life descreve e vende. São esses “não-vencedores” que nos mostram a face oculta da história. Os oprimidos nos revelam que é preciso engendrar uma noção de história que reflita a realidade do sujeito não contemplado pelo ideal de perfeição norte-americana.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução: R. Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. v.1.

BUKOWSKI, Charles. *Cartas na rua*. Tradução: Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2012.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAZ, O. *Revolta, revolução, rebeldia*. In: _____. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenager revolucionou o século XX.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009

SOUNES, Howard. *Bukowski: vida e loucura de um velho safado.* São Paulo: Veneta, 2016.

Capítulo 3

MULHERES NO HIP HOP: A BATALHA FEMININA DE RIMAS “NA CANETA OU NO BATOM”

Isabela Cristina Siqueira

MULHERES NO HIP HOP: A BATALHA FEMININA DE RIMAS “NA CANETA OU NO BATOM”

Isabela Cristina Siqueira

isabelasiqueira@id.uff.br

Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense - UFF.

Resumo: O presente artigo tem como finalidade discutir a importância da cultura *Hip Hop* para aqueles que a compõe produzindo ou como expectadores. Reconheço-a como uma resistência periférica que colabora no entendimento social e na construção da identidade daqueles que participam dela e a utilizam como ferramenta para expressar seus descontentamentos por meio da arte. Abordo a presença das mulheres neste meio majoritariamente masculino, que com o aumento da discussão sobre os mais diversos feminismos trouxe uma maior protagonização das mulheres na cena. No entanto o reconhecimento dentro do meio não é dado de maneira igualitária para elas, com isso, procuro trazer uma reflexão sobre a invisibilidade das produções artísticas das mulheres e questionar o motivo para que isto ocorra. O trabalho que aqui apresento mostra a atuação feminina em todos os elementos da cultura *Hip Hop* e as dificuldades enfrentadas por elas devido ao machismo presente na cena. Há, também, a apresentação do Coletivo Triluna que produz a primeira batalha feminina de rimas do Vale do Paraíba “Na Caneta ou No Batom”, exemplificando todos os benefícios e desafios de ser mulher que resiste dentro do meio.

Palavras-chave: *Hip Hop*; mulher; batalha de rima.

1. A presença feminina na cultura Hip Hop

Em meio a realidade desigual da periferia o *Hip Hop* pode ser uma alternativa de conscientização dos jovens por meio do lazer, assim como futebol, o samba, o *funk*. A música, a dança e o grafite, que compõem a cultura, os atraem, e com o decorrer desse envolvimento, os jovens passam a estudar e a questionar sua realidade. Através do *hip hop*, é possível começar a compreender as desigualdades sociais e a contestarem a organização social, fazendo uma leitura crítica de sua construção, e denunciando os problemas enfrentados pelos moradores da periferia.

Para seus integrantes o *Hip Hop* representa um meio de sobrevivência. Os lemas “fazer por nós mesmos” ou o “é nós por nós” são disseminados, como critica ao poder público que sempre deixou a periferia abandonada sem suprir os serviços

básicos de saúde, educação, moradia, transporte, cultura e lazer. Os *hip hoppers* transmitem a ideia de resgate e valorização da identidade territorial periférica, apesar do abandono e de todas as dificuldades, como uma maneira de afirmar sua autonomia. A denúncia das condições precárias dos serviços públicos da região, o tema do desemprego, do trabalho precário e da exploração são conteúdos importantes para sua produção cultural. Afirmar com orgulho o “ser da periferia” traz legitimidade para sua fala e o reconhecimento daqueles que acompanham essa produção cultural, construindo sua identidade através dessa cultura.

O acionamento identitário desses artistas exerce uma afirmação política, enquanto reivindicação de pertencimento territorial a uma periferia simbolicamente unida, oposta ao centro dominante, apela para um reconhecimento político de que a periferia, também, produz e cria objetos positivos para a cidade, representa um “ato de resistência”.

O movimento *Hip Hop* é uma manifestação cultural que questiona e denuncia diversas opressões da sociedade atual, problemas como a violência e o racismo estão sempre presentes em sua produção artística, mas, apesar de seu caráter revolucionário, muitos dos seus integrantes seguem reproduzindo as atitudes patriarcais e o machismo presente na sociedade. Invisibilizando a presença das mulheres e diminuindo suas produções apenas por serem mulheres.

A imagem transmitida pelo movimento retrata a mulher de maneira dúbia, existe a mulher que é mãe, colocada quase como uma santidade intocável, a “guerreira” que permitiu aquela pessoa chegar até ali, já que muitas vezes os MC’s e os integrantes dos outros elementos⁴ são criados apenas pela mãe e vivem o abandono paterno desde crianças. Por outro lado, eles representam as outras mulheres presentes em suas vidas como *vadias*, as sexualizam e as diminuem quando essas fogem do padrão comportamental de *mulher submissa*. (LIMA, 2005)

As mulheres que enfrentam o machismo dentro do *Hip Hop*, ou seja, que seguem na cena, apesar de tanta hostilidade por parte dos homens, o fazem para mostrar que elas também pertencem a esse movimento, elas também fazem parte da periferia, são integrantes de uma minoria em representatividade, suas histórias também têm que ser ouvidas, já que “ser ouvida” lhes é negado em toda a sociedade,

⁴ A cultura *Hip Hop* é composta por cinco elementos, o Mestre de cerimônia (MC), o Disc jokey (DJ), *Break*, o *Graffiti* e o conhecimento.

é por meio da sua arte que elas gritam suas dificuldades, suas lutas e também suas vitórias.

A gente vive há muito tempo dentro do rap, escutando que mulher é vadia, que mulher é boa de cama, eles só lembravam da gente quando era a questão materna, quando é a mãe, é aquela companheira, que lutou, que batalhou. só nós, mulheres, sabemos o que passamos. Então é importante deixar registrado. (PRETA RARA, 2016, p.43)

A Identificação dessas mulheres com a cultura *Hip Hop* está ligada a sua vontade de expressar sua vida e suas lutas, como mulher, mãe, periférica e em sua maioria, negra. A identidade é “preenchida” com a arte que elas acreditam que as permitem “ser” elas mesmas e fazem com que sejam ouvidas, mostram que diferente do que muitos dos homens do *Hip Hop* dizem, suas produções têm muito conteúdo e conhecimento.

Rap de mulher não é tudo igual. A gente vê hoje, mulheres falando de sexo, mulheres falando sobre questões sociais, sobre feminismo, sobre racismo, sobre lesbofobia. Porque você vê essa diversidade, aprende muito uma com a outra. Porque vai ser bom pra gurizada, pra minha que tão chegando, ver esse monte de minha cantando. Quantas vezes as minha, depois do show, vem agradecer a gente, falar que nunca tinha ido num show. Mas só de ver quatro, cinco minha rimando diferente, cada uma no seu estilo, e ver que eu posso criar o meu estilo também. Eu não tenho que seguir cartilha nenhuma, e vou ser menina do rap de calça, de saia, de tênis, de salto, rimando o que eu quiser, é fantástico. A representatividade importa, sim. E tem muita mulher foda cantando no Brasil. Nós somos mulheres de palavra. (BRISA FLOW, 2016, p.19)

Presentes no movimento desde seu inicio na Rua 24 de Maio e na Estação São Bento em São Paulo e em outras cidades do país em que a cultura *Hip Hop* estava se espalhando, as mulheres não veem suas histórias contadas na grande maioria dos materiais bibliográficos que se têm sobre a cultura, poucos as citam e nas produções em que aparecem, normalmente, são aquelas realizadas por outras mulheres. (FMNH2, 2013.)

Através de sua produção artística, dentro dos quatro elementos, as mulheres conseguem falar sobre si e sobre aquelas que se encontram em uma situação parecida e se identificam com a sua “correria”, elas retratam a periferia em todos os seus aspectos, mas não é apenas isso que fazem, elas também exaltam as mulheres que são “sobreviventes” dessa realidade, que lutam por melhores condições de vida, por melhorias no bairro, por moradias dignas e levam todas essas pautas para sua arte mesmo tendo que criar os filhos, manter outro emprego para sustentar sua família e ainda produzirem sua arte.

[...] Quando se trata da produção e da sociabilidade das mulheres do coletivo feminino, esta identidade (periférica) ganha contornos particulares, e não à toa elas estão a construir uma identidade coletiva específica enquanto mulheres periféricas. Falam sobre as dificuldades de sua comunidade, em semelhança com o que se fala no movimento geral, mas suas experiências pessoais são constantemente permeadas pelas temáticas da família, da maternidade, da conciliação de uma jornada tripla ou quádrupla – o cuidado/sustento da casa e dos filhos, o emprego regular, os estudos e as atividades do Hip Hop, já que nem todas conseguem se sustentar apenas de sua carreira artística – da violência doméstica, da violência policial e encarceramento da juventude negra e pobre, juventude esta que geralmente são seus filhos, irmãos e/ou companheiros. (RAMOS, 2016, p.61)

Por meio de seus trabalhos demonstram a importância social das mulheres, promovem a elevação da autoestima das mesmas e buscam uma maior visibilidade, denunciando a desvalorização das experiências, pensamentos e atitudes femininas (LIMA, 2005). Elas buscam empoderar as mulheres que sempre estiveram presentes no *Hip Hop*, mas não conseguiam a visibilidade merecida e que ao se enxergar como uma “mulher empoderada” passa a enfrentar opressões, como o racismo e a misoginia. Empoderar-se para elas é romper barreiras, ir além dos obstáculos e acreditar na sua arte mesmo com todas as dificuldades dentro e fora do *Hip Hop*.

2. As minas na cena: produzindo Hip Hop em São José dos Campos/SP

O Coletivo Triluna fundado em 2016 a partir da necessidade, observada por suas integrantes, de se criar espaços para as mulheres dentro dos movimentos urbanos e culturais do Vale do Paraíba (SP). Formado por Alra Alves, Shiva Carolina, Meire Queiroz, Jaíne Lima, Priscila Andrade (Zadume), Thaylla Barros (Blaqueen), Ana Bo, Ellen Silva Espírito Santo (Leen), Aline Vieira (*B.girl Morg*) fomentam e atuam na cultura do *Hip Hop*, por meio de produção de eventos, arte educação, vivências culturais, e ações onde a ideia é sempre criar um espaço que permita o aprendizado e o compartilhar de experiências, buscando sempre dar visibilidade para as mulheres presentes na cena.

Apresentarei a experiência de pertencer e produzir *Hip Hop* em São José dos Campos através de entrevistas realizadas com duas atuais integrantes e uma ex-integrante do coletivo. Thaylla Barros, vulgo Blaqueen, é mulher, negra e nordestina natural de Montes Altos do Maranhão, cresceu em São José dos Campos, é artista visual, artista urbana afro-centrada, arte educadora e produtora cultural; Ellen Espírito Santo, vulgo Leen, é mulher, indígena e mãe, natural de São José dos Campos atua na cena desde seus 11 anos, é artista visual, grafiteira e tatuadora; Beatriz Almeida é

mulher, branca, natural de São José dos Campos, assistente social e no momento se encontra afastada da cena⁵.

A forma com que elas conheceram o *Hip Hop* e passaram a participar do mesmo são bem parecidas, por morarem em bairros periféricos onde a cultura costuma ser mais forte e representativa para sua população, elas sempre estiveram em contato com os algum dos elementos da mesma em locais que costumavam frequentar.

Eu conheci o hip hop bem novinha. Nasci na zona leste de São José, lá a cultura era bem forte, nas festinhas rolava as batalhas de dança, os dj's, nas ruas os freestyle, rima, improviso nas pracinhas, o rap sempre tocando no rádio, grafite sempre nos muros. Na época a ação juventude era bem presente, e sempre colocavam o hip hop no meio, e depois veio os encontros na calçada do sesc que envolvia muito do hip hop, algo bem underground. Então cheguei nessa cultura de um jeitinho bem natural. E que permanece até hoje na minha vida. E a motivação sempre foi ver o brilho nos olhos de quem fazia e faz parte, é uma parada bem verdadeira, quem se envolve sente a energia. (BEATRIZ, 2019)

Quando questionadas sobre como é ser uma mulher na cena, disseram que as dificuldades para elas são muito maiores, que seus trabalhos sempre são julgados de forma diferente e que o acesso e o retorno que têm com eles são menores do que o dos homens. “Ser mulher no *hip hop* é ter que provar mil vezes que você conhece algo, que conhece músicas, artistas, movimentos. É ter que provar o tempo todo. Como se precisássemos provar algo pra eles pra fazer parte.” (BEATRIZ, 2019).

Contam que o tratamento dado a elas é desigual, que elas não têm o mesmo espaço e oportunidades oferecidas aos *manos*, acreditam que o espaço conquistado é fruto de uma luta delas, que estão se impondo e abrindo o próprio espaço.

Na cena do grafite se você falar com qualquer mulher que grafita e trocar ideia ela vai falar que é assim, a gente tem evento que a gente sabe que as pessoas receberam kit e tal, sei lá, um kit de cinco latas, a gente chega lá e não tem esse kit pra gente ou quando tem não é a mesma coisa e espaço também não é a mesma coisa, isso ainda é... ta bem devagar assim, mudou bastante perto do que era, as coisas tão caminhando, mas elas tão bem devagar ainda. Na produção cultural tem muita mulher fazendo, eu acho que o espaço que não tem ou não se tinha a gente ta abrindo, assim, ninguém abriu o espaço, a gente que ta buscando o espaço, acho que é bem isso. (BLAQUEEN, 2019)

O fortalecimento entre as mulheres está muito presente em suas ações e falas, já que convites para participar de eventos organizados por homens são raros. A busca por representatividade e a organização de grupos apenas de mulheres vem também

⁵ As entrevistas foram concedidas a autora entre os meses de junho e agosto de 2019.

como uma tentativa de subverter a falta de convites e as sabotagens que elas dizem sofrer.

Com as redes sociais e a facilidade de divulgação de informações por meio da internet, o feminismo e a luta das mulheres por equidade de gênero passou a ser mais fomentado e transmitido entre as mulheres. Ao perguntar se elas acreditam que a união das mulheres dentro da cultura *Hip Hop* também aumentou devido ao tema estar mais em voga, as respostas variaram, mas todas acreditam que conhecer a teoria feminista é um privilégio que não costuma atingir a população periférica da mesma forma que as classes mais altas.

[...] eu não sei até que ponto o feminismo alcança as pessoas, sacou? Tipo, a minha mãe, o feminismo não alcança ela, sabe? Então eu não sei se ele é válido na minha vida tanto quanto uma pessoa que tem acesso total e pode se impor na vida, sacou? Ai, o nosso salário é ainda menor mesmo eu tendo um trampo que eu considere bom pra caramba, quando um cara começa, ele já começa 10 passos a frente, no meio da tattoo por exemplo e eu acho que nessa questão de coletivo e de fazer uma parada gerar dinheiro também. [...] Ai, eu acho que essa questão do feminismo é legal pra gente saber em quem confiar, sacou? Acho “da hora” isso. (LEEN, 2019)

Mesmo com a crença de que a teoria não alcança a todos, reconhecem as desigualdades de gênero e veem a união das mulheres como uma forma de se reconhecer e saber em quem se pode confiar. O empoderamento das mulheres, muito associado à teoria feminista, é reconhecido dentro de muitos trabalhos produzidos por elas. Há também a crença de que mulheres periféricas mesmo sem conhecer a teoria impõem suas ideias e tem se empoderado.

Eu custumo dizer que nas periferias, por exemplo, muita gente é feminista sem saber o que significa isso, né. O “ser feminista” é você se posicionar, você ta ali, colocar o que você pensa e muita gente tem esse posicionamento, mas não se reconhece dentro do movimento por várias questões. (BLAQUEEN, 2019)

O feminismo traz como algumas de suas pautas a busca por união, fortalecimento e reconhecimento das mulheres e suas produções, mas ainda tem muito a ser alcançado por elas, já que a teoria não chega para todas.

Vejo o feminismo dentro da cena como uma mãe, que abraça nos momentos difíceis, que vibra quando conquista, mas que erra também. O feminismo no hip hop são aquelas mulheres que abraçam umas as outras quando algo ruim acontece, são as mulheres que se emocionam ao ver outra mina conquistando espaço, vitórias, que se solidarizam, que são empáticas nas situações. Mas é delicado, o feminismo também tem seus erros, de julgamento, ideias distintas, de conflitos, como qualquer vertente de causa. Porém acredito que para além dessas “tretas” tem a importância de ouvir, de dar voz e vez para

quem não tem privilégios, ou tem menos privilégios. E por aí vai. Construir algo sólido é demorado mesmo. (BEATRIZ, 2019)

Mesmo com o machismo muito presente na cena o sentimento de gratidão faz com que elas acreditem que a cultura *Hip Hop* tem que ser transmitida para outras pessoas e reconhecida como uma cultura que salva vidas, isso as motiva a continuar produzindo e a transmitir tudo àquilo que aprenderam e que ajudaram a construir quem elas são hoje, se dedicando para que cada vez mais as mulheres tenham visibilidade e conquistem seu espaço.

3. A batalha feminina de rimas “Na Caneta ou No Batom”

A Batalha feminina de rimas “Na Caneta ou no Batom”, criada pelo Coletivo Triluna tem o intuito de celebrar a cultura *Hip Hop* e unir, empoderar, formar e dar visibilidade para as mulheres na cena do Vale do Paraíba (SP), a região localiza-se entre o leste do Estado de São Paulo e o sul do Estado do Rio de Janeiro. Seu nome deve-se ao fato de que a região forma a bacia hidrográfica do Rio Paraíba do Sul, considerada a terceira maior região em volume de investimentos do Estado, possui um parque industrial altamente desenvolvido. O coletivo vem abrindo espaço para as produções femininas dentro da cena do *Hip Hop* que muitas vezes não é valorizada pelos membros da cultura. As integrantes do coletivo acreditam que a batalha vem em uma tentativa de suprir uma carência que existe dentro da cena na região, já que a presença feminina não é representativa nos eventos de *Hip Hop*.

O foco foi que tava rolando bastante evento assim e a gente não via as minas na line, tipo tava na época (2017) a Tamara, a Alra, tinha Killa Bi, tinha bastante mina cantando, existia a produção de Rap feminino, mas não tinha elas na line. [...] Então acho que foi essa carência, assim, da gente tentar fomentar uma coisa que fosse totalmente feminina. (LEEN, 2019)

A falta de nomes femininos integrando a *line*⁶ dos eventos foi considerada por elas uma falta de reconhecimento do trabalho das *minas*, um espaço que não é aberto para elas exporem e suas produções.

[...] as pessoas não abrem espaço é muito difícil, então a gente tem que abrir o espaço e justamente pra isso que surgiu o coletivo, porque ai a gente consegue vê movimento, a gente consegue trazer pessoas, a gente consegue dar espaço também pra quem não tem, porque assim como a gente não tem, várias outras mulheres e várias outras pessoas não tem, né. [...] várias meninas que hoje em dia tão aí, tipo, gravaram CD e tal, participaram pela primeira vez de alguma batalha da nossa batalha, então tem um contexto né, a gente sabe que é um espaço que muita gente não tinha, que a gente conseguiu abrir um

⁶ Lista de artistas que se apresentarão no evento.

espaço mesmo que pequeno, mesmo que pouco, a gente ta abrindo aos poucos. (BLAQUEEN, 2019)

O fortalecimento entre as mulheres se mostra muito presente como um dos objetivos da criação tanto do coletivo quanto da batalha, criando um espaço em que elas se sintam representadas e seguras para se expressar.

Então, a gente sempre falou de uma vontade que tínhamos de estarmos juntas, pra conversar, dançar, rimar, grafitar, ouvir um som daora. Um espaço onde as minas pudessem se sentir mais seguras, a vontade pra se expressar. Víamos muitas batalhas, muitos shows, eventos cheio de caras e pouquíssimas mulheres. E não da pra gente ficar esperando que os homens se tocassem né? Então ficamos animadas pra criar algo nosso, de nós para as outras, existia essa necessidade e ainda existe. O Vale é cheio de mulher incrível! E a gente precisava mostrar isso. A motivação sempre esteve lá, sempre foi querer ver as minas se expressando sem medo. A gente só precisava de um up mesmo. (BEATRIZ, 2019)

Há duas modalidades de batalhas mais comuns, são a batalha de sangue e a batalha de conhecimento, nelas se tem como finalidade testar a capacidade criativa e a habilidade de respostas rápidas dos MC's ao se enfrentarem. A batalha de sangue é composta por dois rounds de 30 ou 45 segundos para cada um dos concorrentes e ao final o público decide quem foi melhor, em caso de empate há um terceiro *round*. A batalha de conhecimento é realizada através de um tema proposto pelo público visando testar o raciocínio rápido dos concorrentes, o tempo para rimar, a divisão das rodadas e o julgamento do vencedor é igual na modalidade sangue.

A primeira edição aconteceu no dia 19 de fevereiro de 2017 e foi realizada em um espaço fechado, cobrando um valor simbólico na entrada de R\$10,00. A batalha foi realizada na modalidade “sangue”. Vale ressaltar que a batalha teve regras passíveis de eliminação: não era permitido machismo, racismo, homofobia e gordofobia, além das já comuns que são sem pederastia e sem contato físico de forma intimidadora. As expectativas de inscrições das organizadoras foram superadas com 19 mulheres querendo batalhar.

Além da batalha, o evento contou com shows de MC's e grupos de rap feminino, apresentação de dança urbana com *B-girls* e exposição de grafite de uma das integrantes do coletivo. A iniciativa foi apoiada por mulheres de outras cidades que se apresentaram sem cobrar cachê, como a Cris SNJ que cantou junto com o D'Origem, rap feminino da cidade integrado por Meire que, também, compõe o Coletivo e por Preta Ary. Contou também com shows do Rap Pluz Size e da Brisa De La Cordillera, a MC Barbara Bivolt veio de São Paulo para ser uma das Mestres de Cerimônia, junto com a Gabriele Souza que é artista independente da região.

Estive presente nessa edição. A presença de público foi bem expressiva e em sua maioria de mulheres. A repercussão da batalha foi grande antes mesmo do evento acontecer e o fortalecimento das minas ao não cobrar para se apresentar, ajudar na divulgação e estando presente em peso no dia do evento foi o que as organizadoras dizem ter motivado-as para continuar produzindo, mas também relatam a falta de apoio de alguns *manos*.

Faz um tempo já, desde o início, desde o primeiro evento. Mas vimos de tudo, desde que “anunciamos” que teria essa Batalha na Caneta ou No Batom. Muita gente se animou junto, claro que grande parcela foram mulheres, muitos caras também se demonstraram felizes pela nossa iniciativa e super apoiaram bem como ajudaram em alguns “corres” pro evento. Mas também vimos homens que diziam apoiar nosso role, mas no dia do evento deu um “jeitinho” de entrar de graça porque tinha um conhecido (e o fim vocês já sabem). É complicado, acho que sempre tem disso né? Fiquei chateada, pois fortalecer com apoio moral é massa, acho super válido e de extrema importância, mas é importante a gente falar aqui, que eventos, movimentos como esses demandam dinheiro também, pois cobramos um valor significativo, as artistas de fora pediram apenas valor da passagem e comida. Conseguimos várias parcerias legais com as meninas, mas sabemos que tivemos gastos e um evento de mulher – praticamente só de mulher mesmo, não lota como um evento dos caras. Aí complica! Fortalecer a cena local, artistas da sua cidade é muito importante. A galera paga mais que R\$100 pra outros eventos, não custa pagar R\$5, R\$10 pra evento local. Mas no geralzão, a aceitação foi bem positiva. Foi o que nos moveu. (BEATRIZ, 2019)

Algumas das dificuldades relatadas por elas foi a busca por espaço para realizar o evento e patrocínios para conseguir bancar financeiramente o transporte e alimentação das artistas, que dispensaram o cachê para fortalecer a iniciativa. A DJ que tocaria teve um imprevisto de última hora e não pode comparecer. Com a falta de outra DJ mulher na região, na época, ela foi substituída pelo DJ Gabiru, que atua na cena no Vale do Paraíba desde 2012 e sempre apoiou e acreditou no trabalho e na produção das minas, ajudando as integrantes do coletivo em tudo que foi necessário.

Após a realização de cinco edições em diferentes cidades da região, em 2018 o Coletivo começa a realizar uma série de oficinas dos cinco elementos, após passarem no edital do Fundo Municipal de Cultura (FMC)⁷ realizadas de agosto a novembro e em sua maioria ministrada por mulheres, com o objetivo de fomentar e fortalecer a cultura urbana e o *Hip Hop* no Vale do Paraíba.

⁷ O Fundo Municipal de Cultural (FMC), criado em 2013, é um mecanismo de financiamento público, com recursos diretos, para projetos artístico-culturais de artistas, grupos, coletivos ou outras entidades e empresas que trabalham na área artístico-cultural, a serem realizados na cidade de São José dos Campos. (FCCR, [s.d.])

As integrantes acreditam com a realização das oficinas a cultura passa a ser mais conhecida e traz uma vontade em outras pessoas de conhecer e participar, também, são consideradas por elas uma forma de mudar a imagem negativa que se tem da cultura *Hip Hop* e apresentá-la às meninas mais novas e crianças no geral de uma forma mais segura, alcançando meninas que não possuem a liberdade de estarem presentes nas manifestações culturais do *Hip Hop* no meio *underground*.

Acho que quando eu tive o contato, foi mais esse contato de rua e eu acho que poucas minas tem essa liberdade dentro de casa pra sair pra rua pra aprender as coisas e eu confesso que, meu, o *underground* ele tem drogas, ele tem várias bebidas, o pixo mesmo que é ilegal, então são riscos. Acho que a gente que já sabe fazer, a gente ir até essas pessoas sem essa questão do *underground*, ta ligado, é uma maneira “da hora” de ser seguro pras crianças de ter acesso, sacou? (LEEN, 2019)

Os resultados das oficinas e materiais que foram produzidos nelas foram expostos na sexta edição da batalha que aconteceu no dia 02 de fevereiro de 2019, juntamente com a gravação da primeira *cypher*⁸ do Coletivo que contava com a apresentação da música produzida durante as oficinas. Esta edição foi a finalização do projeto realizado através da verba do FMC. Nela, além das apresentações dos elementos da cultura, o Coletivo convidou outra manifestação cultural que também é marginalizada para se apresentar, o grupo de Jongo Mistura da Raça. A presença de mulheres para batalharem foi menor, o que fez com que o Coletivo abrisse para que homens pudessem participar pela primeira vez, mas sempre dando prioridades para as mulheres.

Em 2019, em parceria com o Grupo Maxado, produtores de audiovisual, elas tiveram o projeto Manobra da Massa aprovado no Edital do Programa de Ação Cultural (PROAC)⁹, uma das ações do projeto foi o evento Grito de Carnaval ZL, dentre as apresentações ocorreu um Encontro de Batalhas com a presença da Batalha 341, que acontece todo sábado e a Batalha do SV, ambas acontecem em bairros da Zona Leste, e a Batalha Pedrada Taiada de Caçapava, cidade vizinha. O projeto foi realizado durante seis meses produzindo oficinas de cultura urbana e cultura digital,

⁸ Gravação de uma música ou clipe produzido por vários artistas do meio.

⁹ Nesta modalidade do programa de incentivo à cultura, os artistas, grupos e produtores disputam os recursos disponíveis por meio de seleções públicas, cujas regras são estabelecidas previamente em editais – daí a nomenclatura. Cada edital estabelece previamente o objeto dos projetos, além da quantidade e do valor dos prêmios disponíveis. A fim de garantir a democratização na distribuição dos recursos, pelo menos 50% dos projetos são selecionados entre proponentes que têm atuação no interior. (Secretaria..., [s.d.])

eventos e ações coletivas com artistas e grupos independentes da zona leste para favorecer a articulação, o fomento e o fortalecimento da produção artística da cidade.

Um dos eventos produzidos durante o projeto foi a sétima edição da batalha em 26 de maio de 2019, esta que foi a última edição realizada até agora também foi aberta para que homens pudessem batalhar, com a ressalva de que a preferência nas inscrições seria para as mulheres e realizadas no dia. As meninas relataram dificuldades em continuar a batalha pela pouca presença de minas produzindo na cena, além de muitas que costumavam batalhar estarem focando nas produções de músicas e discos e pra isso ficando por um período fora das batalhas. A presença do público também diminuiu nas duas últimas edições, acredito que devido à localização onde foram realizadas ser mais afastada do centro, dificultando o acesso de pessoas que moram em outras zonas da cidade, mas mesmo com as dificuldades elas incomodam alguns dos integrantes da cena do *Hip Hop* da cidade.

Com a batalha em si a gente tá tendo um pouco de dificuldade, tanto que a gente nem ta fazendo mais tanto, porque a maioria das pessoas que participavam e tal já não tão mais rimando, porque também no RAP tem isso, as pessoas que fazem free style, que participam de batalha de rima costumam ter essa fase, tipo, ta um tempo em batalha, mas ai quer fazer um CD, por exemplo, e da um tempo da batalha, fala “ah, não vou mais batalhar agora, porque quero focar nisso” e como são poucas mulheres que se posicionam e que gostam de rimar, a gente tava com problema de público, assim, mas de resto a gente sabe que tem preconceito e tal, eu acredito que não por estar fazendo um movimento por mulheres e pra mulheres, mas a cena do RAP aqui em São José dos Campos, por exemplo, no Vale do Paraíba tem um ego muito grande, acho que assim posso dizer, e tem umas panelinhas, né, então quando se forma panelinhas e começa a se fazer um movimento que não é dessa panelinha, costuma dar umas feridinhas no ego de alguém, mas é isso. (BLAQUEEN, 2019)

A falta de equipamentos próprios, a rivalidade feminina e o questionamento da legitimidade da produção delas também se apresentam como dificuldades para continuar produzindo.

[...] eu vejo que as minas... elas abraçam, mas tem também a questão da rivalidade feminina, então tem todo o role assim... tipo, é a cidade que eu nasci, então eu conheço bastante gente, é a cidade que todo mundo que ta no coletivo nasceu, então assim seria algo muito novo se a gente já não tivesse nossos “corres” por trás disso, sacou? As pessoas já conhecem a gente, aí existe a rivalidade feminina, as mulheres da mesma área competem por uma questão muito intuitiva, não é uma parada que a gente fomenta, mas acontece, sacou? É... Eu acho que a gente incomoda também, algumas pessoas, já ouvimos vários boatos assim de que o que a gente faz não é legitimo, sacou? Por parte dos caras. (LEEN, 2019)

Mesmo com as dificuldades, construir um espaço que fomenta e visibiliza a produção feminina no *Hip Hop* é visto por elas como uma quebra de barreiras e construção de um empoderamento para essas mulheres que estão cada vez mais se impondo e exigindo seu espaço na cena.

Ser mulher nesse mundo machista já é complicado. Ser mulher dentro de qualquer movimento é desafiador, mas acredito que é um ato político enorme e de muita importância, porque abre portas, quebra barreiras, salva a vida das mesmas. Ainda mais o hip hop, que vem com uma “pegada” agressiva, de ideias, de contestação, seja na dança, no microfone, nos discos, na arte do grafite. Quando a mulher se impõe, independente da forma, ela se liberta também, e mulheres livres mesmo que seja por poucos minutos incomodam. Então o hip hop feminino incomoda e muito. (Producir a batalha é) Uma experiência que todo mundo deveria ter. Teve dificuldades? Teve, muitas. Mas teve olinhos brilhando por estar vendo tudo aquilo acontecendo. Talvez pra quem vê de fora ache que foi algo simples, talvez pra muitos homens não tenha feito diferença, mas para mim e tenho certeza que pra muitas outras mulheres, foi um marco até para outros homens sei que serviu como um aprendizado, eu espero que sim. Foi algo que vai ficar na lembrança, no coração e que trouxe muitos bons frutos. E São José – o Vale em geral, como já disse tem muita mina foda, talentosa, cheia de dom. Foi um prazer estar ao lado delas em algum momento. (BEATRIZ, 2019)

A crença de que a cultura *Hip Hop* salva vidas também é compartilhada pelas entrevistadas que acreditam que o poder público não explora todo o potencial que ela tem e suas produções deveriam ser mais apoiadas para que cada vez mais pessoas se envolvam, conheçam e também para que a produção feminina seja cada vez mais expressiva.

Existe sim pouquíssimo apoio das políticas públicas que visam a área cultural, social correlacionada com mulheres no hip hop. Na real, as políticas públicas pouco se importam com a cultura periférica, com o hip hop e afins. Agora imagina trazer isso pro âmbito feminino? Que já é pouco visado normalmente. Sempre foi a cultura pela cultura sem depender de apoio lá de cima. Tá sendo elas por elas faz muito tempo. O triste é que o Hip Hop já salvou muitas pessoas, muitas mulheres, muitas meninas, onde é um movimento para além de cultural é um movimento social e os órgãos públicos sejam na grande esfera ou até pequena, como prefeituras não percebem isso? As vezes dão um apoio aqui, outro ali para falar que “tá tendo” mas na verdade não olham de forma sincera. O Hip Hop para as mulheres trazendo as mesmas como protagonistas teriam muita visibilidade sim, se tivesse mais apoio, sem dúvidas. E espero que acordem o quanto antes pra isso, pois não sabem o tanto de talento que estão perdendo. Que poderiam ser reconhecidas mundialmente por levar uma verdade na voz, no corpo, na arte. (BEATRIZ, 2019)

O sentimento de orgulho de fazer parte da cultura *Hip Hop* e de estar produzindo algo em que acreditam é como um retorno por tudo que a cultura apresentou para elas e as ajudou na construção da identidade. E dizem não se ver

fora da cultura, “é um sentimento de gratidão, a gente quer passar adiante o que recebeu pra que outras pessoas também possam ter essa oportunidade” (BLAQUEEN, 2019).

A Cultura *Hip Hop* está ligada, para a maioria de seus integrantes, a uma mobilização e aceitação de uma identidade periférica, o pertencimento a esses territórios possui um papel importante na aproximação de produtores (as) e consumidores (as) da cultura, uma vez que a experiência de vida é quase que fundamental para trazer legitimidade para se criar e desfrutar das produções. Os conteúdos trazidos pelos *hip hoppers* em suas produções artísticas ressaltam o orgulho de pertencer a esse território e de lutar para adquirir reconhecimento e melhores condições de vida, chamando atenção para as dificuldades diárias enfrentadas por quem vive nesses locais.

Apesar de ser uma manifestação cultural que possui um caráter revolucionário que denuncia as opressões sofridas pelas populações periféricas, negras e de classe baixa, os integrantes da cultura ainda reproduzem valores sociais machistas presentes na atual ordem social estabelecida, oprimindo as mulheres que pertencem à cena, invisibilizando-as e não dando as mesmas oportunidades para que elas produzam seus trabalhos.

A participação das mulheres de uma cultura majoritariamente masculina, apesar de difícil e competitivo, não as impede de reclamar pelo direito de igualdade e denunciar a condição desigual de acesso aos espaços e a visibilidade de suas produções dentro da cultura *Hip Hop*. Presentes nos espaços de fruição dos elementos da cultura desde o princípio de suas práticas falam o quanto seus trabalhos são menosprezados por serem mulheres e sobre como suas reivindicações são tratadas como menores ou sem importância pelos *manos*.

Suas formas de se expressar e temas abordados em suas produções também se baseiam no cotidiano periférico trazido pelos *manos*, mas o recorte de dificuldades enfrentadas por ser mulher em uma sociedade patriarcal e machista é uma vivência que apenas elas podem apresentar, demonstrando seus medos, anseios e experiências de vida. Ao comporem sobre a realidade feminina, tronam-se as vozes antissexistas dentro da cultura, declarando que não são objetos sexuais, e sim sujeitos que tem sua voz e, também, querem ser ouvidas.

O discurso e a teoria feminista estão cada vez mais alcançando as mulheres, através da internet e das redes sociais. Ao ter como suas pautas a equidade social e

a união das mulheres para alcançá-la fazem com que as *hip hoppers* também levem essas pautas para seus trabalhos, fortalecendo umas às outras, elevando o “é nós por nós” para além de um fortalecimento da periferia, incluindo também a luta para conquistar espaços e buscar reconhecimento para as mulheres. O empoderamento delas faz com que elas consigam se impor e denunciar atitudes machistas dentro e fora da cena e a continuarem produzindo mesmo com o “corre” sendo muito mais longo e difícil para elas.

Através das entrevistas com as integrantes do Coletivo Triluna e ao acompanhar algumas de suas produções, pude exemplificar como é na prática a vivência dessas mulheres dentro da cultura, desde o tratamento diferenciado dado para os manos e as minas pelos organizadores de outros eventos até a tomada da decisão de que não esperariam mais esse retorno e abertura de espaço dentro das produções dos manos. Elas decidiram construir um espaço próprio e acolhedor para as minas, dando visibilidade e demonstrando que ao se unir elas conquistam cada vez mais uma autoconfiança em suas produções.

A batalha de rima feminina “Na Caneta ou No Batom” para mim é construção de um espaço seguro para mulheres. Nele elas podem se expressar com a crença de que serão ouvidas e respeitadas, não precisarão enfrentar atitudes machistas já tão presentes em seu dia a dia e nem serão diminuídas pela sua aparência ou, simplesmente, por ser mulher. Ser reconhecida como uma MC que tem suas particularidades e recortes sociais traz uma confiança que nem sempre conseguem para participar de batalhas mistas. Poder observar que a criação desse espaço permitiu que muitas mulheres tivessem seu trabalho reconhecido e que algumas estão conseguindo gravar seus discos, como a Alra Alves e a Killa Bi, me permite ver a força que esse espaço tem e a importância de sua continuidade mesmo com todas dificuldades.

Uma cultura que traz representatividade negra e periférica como o *Hip Hop* em uma sociedade como a nossa que é construída sobre bases hierárquicas de classe, cor e gênero, é incômoda para quem pertence ao topo dessas hierarquias. Isso faz com que a cultura não receba o reconhecimento que merece ao mudar a realidade e ao construir sujeitos engajados que passam a lutar por seus direitos e a denunciar suas dificuldades.

O “é nós por nós” é uma subversão da periferia ao dizer que vão produzir independente do apoio ou não do poder público, mas ao denunciar essa realidade na

tentativa de mudá-la, aos poucos os *hip hoppers* conseguiram fazer com que o poder público criasse incentivos para a realização de ações voltadas para a cultura *Hip Hop*, mas ainda são poucas e não abarcam todas as iniciativas que poderiam, fazendo com que uma das grandes dificuldades de se continuar produzindo conteúdo artístico-cultural seja a falta de verba.

Encerro esse artigo acreditando cada vez mais na potência que a cultura *Hip Hop* tem para mudar a realidade de muitos jovens da periferia e de que as mulheres presentes na cena são fundamentais para a construção da mesma. Desejo que cada vez mais as mulheres consigam impor suas ideias e construir espaços de união em que se sintam seguras. Rodas de rima são lugares de escuta e de expressão e uma roda de rima feminina tem força e é um local em que se constroem afetos ao se reconhecer nesse espaço. Que o *Hip Hop* alcance cada vez mais espaços e que as minas cada vez mais conquistem visibilidade e reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRISA FLOW, Com a palavra: Brisa Flow. In: ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R.. **Mulheres de Palavra:** Um retrato das mulheres no rap de São Paulo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura, 2016 p.16 – 19.
- FCCR, Fundação Cultural Cassiano Ricardo. **Fundo Municipal de Cultura - FMC.** Disponível em: <<http://www.fccr.sp.gov.br/index.php/editais/category/509-o-que-e-fmc-fomento.html>>. Acesso em: 07 nov. 2019.
- FNMH2 (FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP). **Perifeminas:** nossa história. São Paulo, 2013.
- LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom:** família, educação e gênero no universo rap. 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- PRETA RARA, Com a palavra: Preta Rara. In: ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R.. **Mulheres de Palavra:** Um retrato das mulheres no rap de São Paulo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura, 2016 p.40 – 43.

RAMOS, Izabela Nalio. **Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”:** participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk. 2016. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Usp, São Paulo, 2016.

Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. **ProAC:** Editais. Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/>. Acesso em: 07 nov. 2019.

Capítulo 4

FESTIVAL DE JABUTICABA DE SABARÁ: MARCO DA CULTURA E SOCIEDADE SABARAENSES

Gabriela Ferreira Rodrigues

Aline Gomes Santana

Neide Kazue Sakugawa Shinohara

FESTIVAL DE JABUTICABA DE SABARÁ: MARCO DA CULTURA E SOCIEDADE SABARAENSES

Gabriela Ferreira Rodrigues

Graduanda em Gastronomia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE. E-mail: gabriela.frodrigues@gmail.com

Aline Gomes Santana

Mestre em Consumo Cotidiano e Desenvolvimento Social e graduanda em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE. E-mail: alinegsan157@gmail.com

Neide Kazue Sakugawa Shinohara

Professora associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE. E-mail: neide.shinohara@ufrpe.br

Resumo: O presente texto surgiu com o objetivo principal de entender os elementos culturais e de identificação social sabaraenses encontrados no Festival de Jabuticaba da cidade de Sabará. Junto a isso, foi investigado como os moradores do município e os produtores de jabuticaba da região expressam o seu cotidiano de produção e consumo durante a festa da fruta na cidade. O estudo foi realizado a partir das metodologias de análise bibliográfica e netnográfica, tomando por referência autores como Patrício (2020), Laraia (2001) e Vieira e Ferreira (2013). Ao longo do texto foi apresentado a relação entre cultura e a gastronomia; o histórico do festival; os aspectos socioculturais do evento e o impacto da pandemia da Covid-19 na realização do Festival da Jabuticaba. A partir das informações coletadas durante o processo de pesquisa, foi possível observar a relevância da festa para a difusão da cultura, identidade e gastronomia sabaraense para os turistas. Além disso, evidenciou-se a importância da realização do evento para a manutenção dos fazeres e saberes da tradição entre os habitantes da região de Sabará. O festival do ano de 2020, teve de ser ajustado a fim de atender às determinações sanitárias brasileiras, como distanciamento social e evitar aglomerações, estabelecidas como forma de conter o avanço da pandemia da Covid-19. Mesmo com os desafios desse contexto, o evento foi realizado, reforçando sua força e importância para a comunidade sabaraense.

Palavras-chave: Cultura, Festa, Jabuticaba, Sabará, Identidade.

Abstract: This paper aims to understand Sabará's cultural and social identification elements in the Jabuticaba Festival. Also, it was investigated how the city residents and jabuticaba producers in the region express their daily production and consumption during the fruit festival in the city. The study was carried out using bibliographic and netnographic analysis, taking as reference authors such as Patrício (2020), Laraia (2001), and Vieira and Ferreira (2013). Throughout this paper, the relationship between culture and gastronomy is presented, as well as the festival's history, its socio-cultural aspects, and the Covid-19 pandemic impact on the Jabuticaba Festival. From the information collected during the research process, it was possible to observe how important the festival is to spread the city's culture, identity, and gastronomy to tourists. In addition, how salient holding the event is for the maintenance of traditional practices and knowledge among the inhabitants. 2020 festival had to be adjusted to meet Brazilian sanitary requirements, such as social distancing and avoiding agglomerations, established as a way to contain the advance of the Covid-19 pandemic. Despite the challenges faced during this context, the event was still held, reinforcing its strength and importance for the Sabará community.

Keywords: Culture, Festival, Jabuticaba, Sabará, Identity.

INTRODUÇÃO

A cultura é conceituada formalmente pela primeira vez por Edward Tylor que a define como um complexo que engloba hábitos e capacidades obtidos pelo homem como um indivíduo pertencente a uma sociedade (LARAIA, 2001). Dentre esses costumes é possível citar a arte, a crença, as leis, a alimentação e a música, que variam de acordo com local em que se está inserido, formando assim a diversidade de culturas existentes. Se tratando do Brasil, por contar com uma grande extensão territorial e cultural, o país expressa diferentes costumes e tradições que se manifestam a partir da alimentação diária (BARBOSA, 2012).

Para além da prática culinária, a gastronomia envolve também aspectos sociais e culturais dos povos. Em concordância com Barbosa, Castro, Maciel M. e Maciel R. (2016, p.20) explicam que a gastronomia se relaciona “à formação das culturas e sociedades em suas heterogeneidades e, em particular, aos aspectos relacionados às identidades sociais, suas subsequentes distinções e conformações tomando diferentes contextos de produção e consumo”. Alimentar-se de determinada comida vai além da biologia do ser humano, esse ato é também simbólico, revelando aspectos históricos e geográficos, além de estabelecer a identidade de uma sociedade.

Neste contexto, o Festival da Jabuticaba de Sabará se mostra como um importante evento para exaltar a cultura e identidade social dos moradores desta cidade, visto

que a jabuticaba é uma fruta de extrema relevância para a região. Segundo Vieira e Ferreira (2013, p.4), a fruta “encontrou espaço nos quintais das casas de Sabará” e o Festival foi registrado, em 2007, como um Patrimônio Imaterial do Município, fomentando anualmente o turismo na cidade. Tamanha é a importância dessa festa para região, que mesmo com as limitações de circulação e comércio que a pandemia da Covid-19 gerou, o evento não deixou de ocorrer na edição do ano de 2020, adaptando-se ao formato virtual. A jabuticaba é nativa do Brasil e mais recorrente no Sul, Sudeste e Centro-Oeste, essa fruta detém altos teores de antocianinas e possui um formato redondo de casca preta e polpa branca (VIEIRA; FERREIRA, 2013).

Desse modo, o presente artigo traz uma análise sobre os aspectos culturais e de identificação social que envolvem o Festival da Jabuticaba de Sabará. Nesse cenário discute-se ao longo do estudo como os moradores da cidade e comerciantes do evento manifestam o cotidiano do consumo e da cadeia de produção dos derivados da jabuticaba durante as relações comerciais e sociais que a festa promove.

A pesquisa foi realizada a partir de uma investigação bibliográfica nos estudos que relacionam cultura e comida e também naqueles que relatam o evento. Outro método utilizado foi a netnografia que permitiu explorar dados e informações fornecidos por vídeos, imagens e textos digitais. A fim de contribuir com a discussão da pesquisa, trouxemos autores como Laraia (2001) e Barbosa (2012), para agregar estudos sobre a cultura, juntamente com Patrício (2020) e Galiardi (2019), que auxiliam com informações sobre a festa. Além disso, o artigo também conta com a experiência e vivência da própria autora, que é residente da cidade de Sabará e já participou do evento algumas vezes.

CONHECENDO SABARÁ E O FESTIVAL DE JABUTICABA

Considerada a cidade histórica mais próxima da capital mineira, Sabará está localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, há cerca de 15km da metrópole (GALIARDI,2019). Sabará, segundo Vieira e Ferreira (2013), foi o primeiro povoamento do Estado de Minas Gerais e o município se destaca por ter feito parte do Circuito do Ouro durante o período colonial do Brasil. Por esse motivo, a cidade hoje conta com muitos espaços importantes que contribuíram para a história do país, como a Casa de Intendência e Fundição (atualmente é o Museu do Ouro), a Casa de

Câmara e Cadeia (Biblioteca Pública), os Casarões, o Teatro Municipal e as Igrejas construídas naquela época.

Além de fazer parte da Estrada Real, das tradições católicas da cidade e da arquitetura barroca, Sabará atrai muitos turistas pelos eventos que exaltam a cultura e a riqueza gastronômica local, como o Festival de Ora-Pro-Nobis, o Festival da Banana e, principalmente, o Festival da Jabuticaba.

Como o próprio nome diz, o Festival da Jabuticaba tem como estrela a jabuticabeira e seu fruto. A jabuticaba é uma fruta nativa da mata atlântica e conforme Rodrigues, Santana e Shinohara (2021, p. 34), tal fruta “possui algumas variedades no Brasil, como a jabuticaba Sabará (*Myrciaria jabuticaba*) e a jabuticaba Paulista (*Myrciaria cauliflora*)”. De acordo com Neves et al. (2020), Sabará é conhecida como a cidade da jabuticaba, e a espécie “jabuticaba sabará” recebe tal nome em homenagem ao município. A palavra jabuticaba vem do tupi guarani “*iapoti'ka*” e segundo os mesmos autores, a fruta era consumida na região de Sabará pelos povos indígenas e posteriormente pelos portugueses. Além do mais, Neves et al. (2020, p.3) diz que:

Acredita-se que os primeiros derivados, como licores e doces de jabuticaba, surgiram logo depois, devido à necessidade de conservação da fruta, que é muito perecível. A elaboração de geleias, licores, vinho, compotas, dentre outros, é atualmente uma tradição no município, que tem sempre seu nome relacionado a esses produtos.

O Festival da Jabuticaba de Sabará é um evento gastronômico criado no ano de 1987, porém a fruta já era cultivada e consumida na cidade desde o período colonial, conforme Felippe (2016). O evento ocorre anualmente, desde sua criação, e sempre no final do ano, entre os meses de novembro e dezembro, que coincide com a época de colheita da fruta. Ao longo das edições, a festa foi se expandindo e atraindo cada vez mais turistas de várias regiões do Brasil. No ano de 2019, a cidade recebeu mais de 130 mil visitantes por dia durante o festival, movimentando cerca de 4,5 milhões de reais durante os três dias em que ocorreu a festa (PATRÍCIO, 2020). Vinte e um anos depois da primeira edição foi criada a ASPRODEJAS, Associação dos Produtores de Derivados da Jabuticaba de Sabará, com o intuito de apoiar e organizar a categoria (VIEIRA; FERREIRA, 2013). De acordo com Felippe (2016), como forma de incentivo, em Sabará, o morador recebe 5% de desconto no valor do IPTU para cada pé de jabuticaba plantada no jardim de casa (máximo de 25% de desconto).

O Festival da Jabuticaba de Sabará ocorria durante três dias, em média, que contavam com comercialização da jabuticaba *in natura* e derivados da fruta. Além disso, o evento tinha a Feira de Artesanato associada à ela, apresentações musicais, a Cozinha Show (espaço para chefs elaborarem pratos com os derivados da jabuticaba) e o Concurso Inovação, onde se premiou melhor geléia, licor e produto inovação (GALIARDI, 2019). Porém, na 34º edição do evento, por conta das restrições causadas pela pandemia da Covid-19, a festa aconteceu no formato virtual durante o período de 23 dias, por meio de vídeos publicados diariamente no YouTube (Plataforma de compartilhamento de vídeos), onde cada uma das 23 produtoras associadas exibiam seus produtos e receitas criadas com os derivados, conforme descreve Patrício (2020)

UMA VISITA CULTURAL AO FESTIVAL DE JABUTICABA DE SABARÁ

Com o advento da Globalização surgiram algumas possibilidades para o ambiente gastronômico. Uma delas é de que as identidades e culturas se padronizem tornando-se um setor homogêneo. Porém, não é o que vem acontecendo. Segundo Castro, Maciel M. e Maciel R. (2016), ocorreu uma “confrontação com o global” gerando uma intensa valorização local, como forma de reafirmar as raízes. Em consonância com esse cenário, um evento como o Festival da Jabuticaba de Sabará reafirma e reforça a identidade cultural do município por meio da gastronomia. Além disso, a festa se mostra como uma forma de aproximar o visitante da realidade dos comerciantes e dos moradores da cidade.

O Festival da Jabuticaba de Sabará oferece para o visitante uma série de possibilidades para emergir na gastronomia e, consequentemente, na cultura da cidade. De acordo com Castro, Maciel M. e Maciel R. (2016, p.21) a gastronomia envolve a “dimensão do gosto, do prazer de comer, a dimensão da comensalidade que envolve sociabilidade e que nos remete a ritualização do comer e todo um repertório de significados”. Desse modo, o turista vivencia partes do processo de produção dos derivados, têm a oportunidade de experimentar os produtos comercializados, além de contar com um ambiente com atrações musicais com vozes locais.

Uma das possibilidades oferecidas pela festa é o aluguel da jabuticabeira. Durante os dias que acontecem o festival alguns produtores alugam os pés de jabuticaba que têm no quintal de casa para os visitantes. Dessa forma, nessa prática as pessoas se deslocam até a residência do produtor onde é possível consumir o fruto direto da fonte, se assemelhando ao cotidiano dos produtores e moradores da cidade de Sabará.

A Cozinha Show vem incrementando a festa nas últimas edições. O visitante consegue visualizar a versatilidade gastronômica da fruta, a partir desse espaço dedicado à prática culinária, onde os chefs convidados elaboram pratos com o derivado de jabuticaba escolhido. Durante as 34 edições do festival, passaram pela Cozinha Show vários chefs mineiros renomados nacionalmente como Ivo Faria¹⁰ e Léo Paixão¹¹. Além disso, fica disponível para o público a inscrição para degustar os pratos criados e assistir de camarote a elaboração dos mesmos. Assim, fora o aprendizado visual e demonstrativo, o participante da festa ainda tem a possibilidade da experiência sensorial.

Apesar das vagas de degustação da Cozinha Show serem limitadas, o visitante ainda tem a possibilidade de experimentar os derivados de outra forma. No espaço dos estandes de vendas, muitos comerciantes oferecem porções para a degustação, além da disponibilidade para aquisição da fruta *in natura* e dos derivados. De acordo com Rodrigues, Santana e Shinohara (2021, p.39-40) “Molhos, sorvetes, licores, jabuticabada, geleias, farinhas, cervejas, conhaque, pães e até mortadela da fruta são alguns exemplos da versatilidade que jabuticaba possui, até o momento”, e tais produtos podem ser encontrados nos pontos de venda do evento.

O Festival da Jabuticaba de Sabará ainda conta com a “Vila do Artesanato”, onde artesãos locais comercializam peças tradicionais da região (GALIARDI, 2019). À exemplo temos a palma barroca, herança colonial de um arranjo de flores decorativo feito de cobre, papel ou tecido banhados à ouro ou prata, e a renda turca, um bordado dos tempos coloniais que hoje é patrimônio imaterial de Sabará (WERNECK, 2012).

¹⁰ Ivo Faria é o chef de cozinha que comandava o restaurante Vecchio Sogno, em Belo Horizonte-MG. Além disso, ganhou prêmios nacionais como chef do ano em 2007 e 2008.

¹¹ Léo Paixão é chef e proprietário do restaurante Glouton, Nicolau Bar da Esquina, Nico Sanduíches e Ninita, todos na capital mineira. Ademais, o chef é jurado do Mestre do Sabor, reality show da TV Globo, e foi premiado como chef do ano em 2018 pela revista Prazeres da Mesa.

Outro fator que agrega a imersão cultural do visitante são as atrações musicais, trazendo os mais variados estilos musicais e artistas locais para tornar o ambiente ainda mais prazeroso. A festa conta com shows nos dois palcos do evento durante todos os dias da programação.

Desse modo, o evento divulga a gastronomia local, proporcionando uma imersão cultural para o visitante e ainda o convida a conhecer mais a cidade. Segundo Vieira e Ferreira (2013, p.17) “vários turistas afirmaram que o Festival é importante para melhorar o conhecimento do que é regional e também para preservar o cultivo da jabuticaba”. Além disso, a festa é um importante gerador de renda para as famílias de produtores de Sabará.

OS IMPACTOS DO CENÁRIO PANDÊMICO NA REALIZAÇÃO DA FESTA

Com a pandemia da Covid-19, o Festival da Jabuticaba de Sabará teve que se adaptar. Diante das restrições de comercialização e pelo incentivo ao isolamento social, a festa ocorreu de forma virtual no ano de 2020. Segundo Patrício (2020), a ASPRODEJAS optou por realizar o evento mesmo que online a fim de preservar a tradição e gerar um meio de obtenção de renda para os produtores de derivados da fruta.

De acordo com a programação da festa de 2020, foi lançado, durante vinte e três dias, no canal do YouTube do evento, um vídeo de cada uma das 23 produtoras associadas. Nos vídeos publicados, os comerciantes tiveram o espaço para divulgar seus produtos e falar um pouco da sua história pessoal e do seu empreendimento. Além disso, os produtores contaram com a participação de chefs que ensinaram receitas à base de algum dos derivados da jabuticaba.

Segundo Patrício (2020), no site do evento estava disponível o contato das produtoras de derivados e da fruta *in natura* para que os espectadores interessados pudessem comprar.

A ocorrência da festa evidenciou a força e a importância que ela têm para a cidade, e neste formato foi possível. Segundo Patrício (2020), o prefeito da cidade, Wander Borges, diz que:

Lamentou que este ano a festa será discreta. ‘O nosso planejamento começa no ano anterior. Programamos um megaevento, mas em função da pandemia, tivemos que adiar. Neste ano atípico, essa foi uma das formas que encontramos de manter na memória as nossas tradições. Com o evento

online, esperamos dar visibilidade às produtoras, para escoar a produção e também incentivar novos negócios'.

O formato virtual se mostrou de extrema relevância, pois permitiu que o festival alcançasse diversos lugares do país e aumentou a participação de novos públicos do território nacional, ampliando assim a difusão e divulgação da identidade e cultura sabaraense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fernando Sabino, escritor nascido em Belo Horizonte, conta em seu livro “A Chave do Enigma”, entre outros relatos, uma série de crônicas de viagens que fez passando por várias cidades mineiras. Dentre elas Sabará, que é narrada da seguinte maneira:

SABARÁ é a terra da jabuticaba. De repente, em certa época do ano, Belo Horizonte se esvaziava: todo mundo vinha a Sabará chupar jabuticabas, que eram vendidas no pé. O freguês chupava quantas quisesse, até cair do galho. Só não podia levar nenhuma.

Há algum tempo um velho coronel mineiro, intrigado, perguntava:

- Todo mundo agora está indo para a Europa: o Juca já foi, o seu Chiquinho também, o Zé da Sá Rita está de mala pronta... É tempo de jabuticaba lá?
(SABINO, 1999).

Sabino evidencia a relevância da jabuticaba de Sabará não só para o município como também para os moradores da capital. Época de jabuticaba é sinônimo de festa, de cidade cheia de turistas e de fartura.

Com o passar dos anos, a festa foi se incrementando cada vez mais e hoje possibilita ao visitante uma imersão na cultura da cidade por meio, principalmente, da gastronomia, sendo extremamente importante para reforçar a identidade cultural do povo sabaraense para turistas brasileiros de outras regiões e estrangeiros que vem conhecer a cultura histórica e alimentar da cidade.

Portanto, é possível perceber que durante as diversas relações sociais e comerciais que o evento proporciona, os produtores conseguem demonstrar como acontece parte do cotidiano de produção dos derivados. Destaca-se aqui o ato de colher, degustar e inserir o produto nas receitas. Além disso, os moradores criam um ambiente ideal para essa experiência com as apresentações artísticas.

Apesar de todos os cenários adversos gerados pela crise sanitária da Covid-19, o evento aconteceu e mostrou a força e notoriedade que possui. O evento no formato virtual, conseguiu preservar algumas particularidades presentes nas edições

anteriores, como a Cozinha Show. Para mais, é notável que, a partir das histórias contadas pelos produtores nos vídeos publicados pela página do evento no YouTube, o festival virtual buscou transmitir, para muito além da cidade de Sabará, a mensagem da identidade e da cultura sabaraense que atravessa o cultivo e produção da jabuticaba ao longo dos anos na região mineira.

Desse modo, tendo ciência do valor da festa para a comunidade sabaraense, é necessário que o governo municipal juntamente a ASPRODEJAS continuem incentivando os produtores e investindo no festival, para que a tradição e o patrimônio imaterial de Sabará se mantenha preservado e difundido.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, T. P. Antropologia e Gastronomia: A identidade de ser brasileiro a partir da alimentação. 14p., 2012. Disponível em:
https://iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/barbosa_talita-prado.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021

CASTRO, H. C.; MACIEL, M. E.; MACIEL, R. A. Comida, cultura e identidade: conexões a partir do campo da gastronomia. **Ágora**.Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 18-27, jan./jun. 2016. Disponível em:
<https://online.unisc.br/seer/index.php/agora/article/view/7389>. Acesso em: 04 abr. 2021.

FELIPPE, J. M. F. G. Cartografias valorativas de Sabará-MG a essencialidade da cidade patrimonial metropolizada. 2016. 359f., il. Tese (Doutorado em Geografia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em:
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/23269>. Acesso em: 04 abr. 2021

GALIARDI, I. Festival da Jaboticaba, Sabará (MG), Brasil. **Ilumine o projeto**, 2019. Disponível em: <http://ilumineoprojeto.com/festival-da-jaboticaba-sabara-mg-brasil/>.Acesso em: 04 abr. 2021.

LARAIA, R. B. Cultura – um conceito antropológico. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NEVES, N. A., FERNANDES, L. A. C., VALENTE, M. E. R., BARROS, F. A. R. de, & STRINGHETA, P. C. . Estudo das características da produção, comercialização e qualidade de produtos derivados de jabuticaba no município de Sabará-Minas Gerais, Brasil. **Revista ELO – Diálogos Em Extensão**. Viçosa, v.9, p.1-16, 2020.Disponível em:<https://periodicos.ufv.br/elo/article/view/8176> . Acesso em 28 de set. de 2021

PATRÍCIO, E. Sabará: discreto, Festival da Jaboticaba começa este fim de semana. **Estado de Minas**, 2020. Disponível em:

<https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/20/interna_gerais,1208199/sabar_a-discreto-festival-da-jaboticaba-comeca-este-fim-de-semana.shtml>. Acesso em: 04 abr. 2021.

RODRIGUES, G. F.; SANTANA, A. G.; SHINOHARA, N. K. S. DE NORTE A SUL: UMA ANÁLISE SOBRE AS CARACTERÍSTICAS ECONÔMICAS E GASTRONÔMICAS DAS PRINCIPAIS FRUTAS IDENTITÁRIAS NO BRASIL. **Rev. Augustus.** Rio de Janeiro, v.27, n. 54, p. 29-47, 2021. Disponível em: <https://apl.unisuam.edu.br/index.php/revistaaugustus/article/view/748>. Acesso em 28 de set. de 2021

SABINO, F. **A Chave do Enigma.** 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

VIEIRA, V. L. L. P.; FERREIRA, W. R. A Festa da Jabuticaba e o Empreendedorismo Feminino no Município de Sabará/MG. **Revista Brasileira de Gestão e Engenharia**, n. 8, 28p., 2013. Disponível em:
<<https://www.periodicos.cesq.edu.br/index.php/gestaoeengenharia/article/viewFile/116/160#:~:text=T%C3%ADpica%20no%20Brasil%2C%20com%20grande,FOLHA%20DE%20SABAR%C3%81%C2%202011>>. Acesso em: 04 abr. 2021.

WERNECK, G. Arte barroca está prestes a ser imortalizada em Minas. **Estado de Minas**, 2016. Disponível em :
<https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/07/25/interna_gerais,307997/arte-barroca-esta-prestes-a-ser-imortalizada-em-minas.shtml>. Acesso em: 06 abr. 2021.

Capítulo 5

GESTÃO CULTURAL, COMUNIDADE E DESENVOLVIMENTO

Bárbara Heliodora Andrade Ramos

Frederico Lustosa da Costa

GESTÃO CULTURAL, COMUNIDADE E DESENVOLVIMENTO

Bárbara Heliodora Andrade Ramos

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Administração (PPGAD) da Universidade Federal Fluminense - UFF. E-mail. ramosbarbara07@gmail.com

Frederico Lustosa da Costa

Professor do Programa de Pós-graduação em Administração (PPGAD) da Universidade Federal Fluminense - UFF. E-mail. fredericolustosa@id.uff.br

Resumo: Este artigo discute as relações entre cultura, identidade, comunidade, desenvolvimento e gestão. Busca analisar a gestão comunitária, tomando como referência a identidade cultural. São analisadas algumas práticas de políticas culturais de base comunitária no Brasil e no Mercosul, o alcance de sua eficácia e os progressos alcançados na dinâmica cultural das sociedades contemporâneas. Trata-se de examinar um projeto de desenvolvimento regional, cuja mola propulsora é a promoção da cultura em todas as suas dimensões, para discutir as condicionantes culturais e seus limites normativos na promoção do desenvolvimento. Analise o programa cultura viva e sua parceria com a Administração Pública.

Palavras-chave: Cultura. Comunidade. Identidade. Gestão Cultural. Desenvolvimento.

Abstract: This article discusses the relationships between culture, identity, community, development and management. It seeks to analyze community management, taking cultural identity as a reference. Some practices of community-based cultural policies in Brazil and Mercosur are analyzed, as well as the reach of their effectiveness and the progress made in the cultural dynamics of contemporary societies. It is about examining a regional development project, whose driving force is the promotion of culture in all its dimensions, to discuss the cultural conditions and its normative limits in promoting development. Analyze the Living Culture program and its partnership with the Public Administration. Língua Inglesa. Mesma formatação do Resumo em Língua Portuguesa.

Keywords: Culture; Community; Identity; Cultural Management; Development.

INTRODUÇÃO

O debate político sobre o desenvolvimento dos países da América Latina está apontando para a recuperação de um tema obrigatório relacionado com um futuro mais próspero, distributivo, justo e inclusivo socialmente. Essa compreensão, partilhada por diversos autores e correntes, não é nova.

Na América Latina, vivemos em sociedades pós-coloniais, somos herdeiros de novas formas de colonialismo que são geradas no próprio presente. A questão hoje para discutir está relacionada a descolonialidade do poder, tão ampla que dá grande liberdade para responder. Onde lacunas vem avançando com o desmantelamento da colonialidade do poder aberto, e como falar sobre eles? Qual o papel que as relações de poder neste processo e, especialmente no caso da cultura, que é o que hoje se encontram?

O tema da descolonização e das estratégias de desenvolvimento sustentável impõe aqui uma suscita conceituação de alguns termos, a saber: colonialismo, colonialidade e descolonialidade. Entende-se por colonialismo se constitui na política realizada pelas potências capitalistas da Europa e posteriormente pelos Estados Unidos da América. Desse modo desenvolveu mecanismos de subordinação econômica e política dos países da América Latina.

Numa breve contextualização histórica e teórica, que se demarcaram inicialmente as relações entre concepções sobre América Latina e processos históricos e geopolíticos, indicando-se as principais iniciativas intergovernamentais na região, voltadas para a união e a integração. Exploraram-se os desdobramentos de iniciativas que conformaram distintos “latino-americanismos”.

A ambiguidade política como fenômeno fundamental no contexto da história americana ocorre num momento marcado pela decisiva presença do mercado mundial, constituído no processo de mundialização da economia.

A colonialidade do poder significa uma “matriz de poder colonial”, que consiste em um conjunto de práticas que, alicerçadas sobre hierarquias baseadas em critérios étnicos e geográficos, serve para definir o lugar de cada povo ou região na divisão internacional do trabalho e justificar práticas de dominação/subordinação (QUIJANO, 2005).

Dentro da estrutura de dominação erigida pela colonialidade, as classificações raciais sempre exercearam papel primordial. Ou seja, classificar seres humanos em diferentes hierarquias conforme a cor da sua pele foi uma prática muito difundida em toda a história da modernidade europeia, como forma de controlar aqueles que foram classificados em posições hierárquicas inferiores.

Nesse contexto, os investimentos necessários para promover o desenvolvimento não foram suficientes para garantir seu dinamismo e sua sustentabilidade. O desenvolvimento latino-americano, pelo caminho obrigatório da industrialização substitutiva, não logrou eliminar seus profundos desequilíbrios estruturais, não obstante a diversificação, modernização e maior eficiência de seu sistema econômico, e a melhora das condições sociais de sua população, devido à absorção produtiva de uma parcela considerável de sua força de trabalho. (ANDRADE RAMOS, 2017)

Nesse sentido, a presente comunicação pretende aprofundar a análise e discutir os conceitos de cultura, comunidade, identidade e desenvolvimento, a partir da literatura disponível, e assim, contribuir para a construção do conhecimento científico acerca deste campo.

Trata-se de analisar um projeto de desenvolvimento, cuja mola propulsora é a promoção da cultura em todas as suas dimensões, para discutir as condicionantes culturais e seus limites normativos na promoção do desenvolvimento. A ideia de Cultura como um recurso para a construção de identidades e para o desenvolvimento é um consenso forte o suficiente para sustentar, e tornar visíveis, narrativas sobre o campo cultural. Neste sentido, a discussão apresentada apontou para a necessidade de incorporar a Cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais.

O trabalho tem o propósito de analisar criticamente algumas iniciativas de gestão cultural orientadas para o desenvolvimento local. Esses programas receberam no Brasil e em outros países a designação de Cultura Viva como seu objetivo e colocou a questão como objeto principal na análise da gestão comunitária, tomando como referência a identidade cultural.

O trabalho está dividido em duas seções principais, além desta introdução e das considerações finais. A primeira apresenta os conceitos utilizados, a saber,

identidade. A segunda examina algumas práticas de gestão cultural comunitária referenciada.

1. CULTURA E IDENTIDADE

Historicizar o conceito de cultura e de identidade possibilita compreender sua transformação ao longo do tempo em suas dimensões antropológica e sociológica, segundo a ótica de autores de diferentes correntes.

A cultura permeia todas as ações da sociedade e, por consequência, todos os programas de governo. Cultura é comportamento; manifesta-se nas mínimas relações do cotidiano; é postura frente ao mundo. Exemplificando: a organização de um povo para a realização de atividades de interesse coletivo, como a criação de cooperativas, é cultura; a conformidade ou inconformidade com práticas sociais também podem ser manifestações de cultura; assim como o são todas as formas de resistência, o modo de encarar as adversidades, as lutas, individuais ou coletivas, tudo isto são fenômenos de natureza cultural.

Para Williams (2011) ocorreu convergência prática entre o sentido antropológico e sociológico de cultura, por um lado, entendido como “modo de vida global” distinto, dentro do qual se desenvolveu um “sistema de significações”, orientando a atividade social; por outro lado, o sentido mais especializado de cultura, com ênfase em um sistema de significação geral, com “atividades artísticas e intelectuais”. A partir de então incorpora outras “práticas significativas”, desde “a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade”, que constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

A ideia de Cultura como um recurso para a construção de identidades e para o desenvolvimento é um consenso forte e suficiente para sustentar e tornar visíveis narrativas sobre o campo cultural.

A cultura constitui uma dimensão fundamental do processo de desenvolvimento e contribui para fortalecer a independência, a soberania e a identidade das nações. Dessa forma, alguns princípios devem reger as políticas culturais: a identidade cultural, a criação artística e intelectual, a educação artística e o patrimônio cultural, entre outros. Essas dimensões sugerem a diversidade do campo e chamam a atenção para o plural, dinâmico e interativo da cultura.

A identidade cultural contribui para liberação dos povos; ao contrário, qualquer forma de dominação, a nega e deteriora. Como riqueza que dinamiza as possibilidades de realização, mobiliza, se renova e enriquece, compartilhando valores e tradições. Ao que tudo indica, identidade cultural e diversidade cultural são indissociáveis (CAÑAL, 1997).

O conceito de identidade tem sido muito discutido ao longo do tempo e, portanto, abriga diversas versões de cunho psicológico, filosófico, antropológico e sociológico. O Estado-nação consolidou-se com a difusão de uma única cultura, tomada como modelo de identidade nacional. Atualmente convive com a fala reivindicatória daqueles grupos por ele silenciados. Eles exigem a reapropriação dos meios de definição de suas identidades. A globalização, através principalmente da compressão de distâncias e escalas temporais, tem contribuído para a contestação da centralidade das identidades nacionais.

Há, no entanto, um movimento de reforço destas e das identidades locais. Neste contexto de negociação surgem identidades culturais em transição, resultantes do diálogo entre diferentes tradições culturais e misturas do mundo globalizado: essas são as novas identidades ou identidades híbridas. (Hall, 2005).

Nota-se que perceber a sociedade multicultural como a justaposição e convivência de etnias ou grupos em determinados espaços urbanos resulta em uma identidade construída socialmente e que desenha escolhas políticas de grupos humanos (CANCLINI, 2004).

1.1 GESTÃO CULTURAL

A Gestão cultural é associada a múltiplos significados e nomenclaturas – promoção cultural, gestão de cultura, mediação cultural, administração cultural, gestão das artes. Vista dessa perspectiva, a Gestão Cultural incorpora uma amplitude conceitual extensa, o que implica no fato de a falta de especificidade ser um dos seus principais impasses teóricos (RAMOS; LUSTOSA DA COSTA, 2016)

Debater o que se entende por gestão cultural passa por uma diversidade de concepções, o que aponta para a impossibilidade de considerá-la como neutra. Isso é observado quando se comparam as definições que adotam pontos de vista epistemológicos distintos.

Considera-se relevante também apontar para o conceito da gestão cultural como um conjunto de práticas gerenciais aplicadas ao domínio da ação cultural, referenciadas a um universo específico de valores éticos, estéticos e sociais e no uso de instrumentos e tecnologias apropriadas” (LUSTOSA DA COSTA, 2008).

Ressalta-se ainda que, antes de investigar a gestão cultural na literatura, tinha-se por hipótese inicial uma grande diversidade de práticas que merecem ser consideradas como uma especificidade. Segundo Lustosa da Costa (2008), essas práticas e técnicas podem compreender a concepção e a análise de:

- “formas particulares de conceber a política e planejar a ação cultural;
- modos singulares de dividir o trabalho e distribuir autoridade e responsabilidades entre instituições, pessoas e grupos;
- lógicas próprias de alocação de recursos;
- mecanismos únicos de tomadas de decisão em ambiente de rede e clima de incerteza;
- instrumentos especiais de integração de esforços e de ações;
- métodos específicos de avaliação de resultados e controle social da gestão”.

A gestão cultural pode concretizar-se em diversos campos de aplicação, tais como artes visuais, patrimônio cultural, exposições, indústria editorial, indústria audiovisual, artes cênicas, festivais e eventos, museus e galerias. Tais campos podem apresentar configurações as mais diversas. Esta discriminação não pretende ser exaustiva.

Cabe a indagação: como repensar e avaliar a cultura e a gestão cultural em face da evolução do cenário cultural? Há uma necessidade de participação da comunidade na concepção e operação de projetos culturais.

Reforçando o argumento temos que para Roberto Guerra Veas (2016) perceber a gestão cultural como proposta concebe a:

una gestión cultural que abra nuevos espacios y ponga al centro de sus preocupaciones no solo la certeza de la técnica, sino la inquietud de la pregunta, para encontrar respuesta a los

desafíos que plantea el desarrollo cultural en nuestros países. Hay allí un hermoso desafío de futuro que requiere el mejor de nuestros esfuerzos. (GUERRA VEAS, 2016)

Completa essa definição as iniciativas dos agentes visam a promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável; considera, ainda, política cultural como uma ciência da organização das estruturas culturais que tem como objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas, bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam.

Para Canclini (2001), as políticas culturais resumem-se a um

"conjunto de atividades realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social". (CANCLINI, 2001, p. 65).

As discussões suscitadas pelo conceito de políticas culturais estão focadas no campo de atuação dessas políticas e nos agentes envolvidos em sua formulação e prática.

Yúdice (2002) reforça o caráter administrativo e burocrático de uma política cultural:

La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: é un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas e regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que criativa o orgánica. (YÚDICE, 2002).

Isaura Botelho (2008) reconhece duas dimensões da cultura que deveriam ser consideradas alvo das políticas culturais. A dimensão sociológica, distintamente privilegiada por tais políticas, refere-se ao mercado, à cultura "elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão" (BOTELHO, 2008, p. 47). Já a dimensão antropológica remete à cultura produzida no cotidiano, representada pelos pequenos mundos construídos pelos indivíduos, que lhes garante equilíbrio e estabilidade no convívio social. Esta última perspectiva apresenta-se como o grande desafio para o alcance dos gestores da cultura. Por sua vez, o reconhecimento do

caráter público de uma política cultural se configura como mais um dilema na definição deste termo.

Deixa, portanto, de considerar uma série de ações conexas que, embora façam parte do universo da ação cultural, não constituem atividade gerencial. Estudos recentes mostram que devem ser consideradas formas mais espontâneas e, no entanto, de maior profundidade, nas quais a origem social popular apareça como favorável à adoção de medidas verdadeiramente integradoras. Nos setores pobres da população há maior facilidade na adoção de hábitos de consumo, formas de vida de povos vizinhos ou dos diversos imigrantes.

Por isso, percebe-se na ineeficácia da noção de fronteira como autêntica barreira para a integração cultural. O elemento popular é fundamental nessa integração, quando a mesma se opera em profundidade. Neste sentido, nem a fronteira servirá para ilhar, nem a origem popular será um elemento de bloqueio. Do mesmo modo que mencionamos o popular, devem nos referir à poderosa contribuição da mentalidade dos jovens para este esforço integrador.

Há uma inquietude da juventude de distintos setores da sociedade latino-americana, que estão buscando raízes culturais para encontrar uma identidade e adotar medidas que resolvam seus problemas essenciais. Há certo tipo de atitude rebelde e não conformista frente a sociedades demasiadamente rígidas, daí os preconceitos, as formas repressivas e os privilégios de certas minorias. Nessa rebeldia juvenil há distintas maneiras de manifestar-se, já que a contestação pode ser política, social e, muitas vezes, cultural.

A ação cultural articula os processos de mediação entre as práticas culturais e os diversos públicos com os quais elas se relacionam. É a partir desse conceito que se tem o entendimento da gestão cultural e de suas ferramentas que podem potencializar os resultados de ações e projetos, e auxiliar na construção de condições de sustentabilidade, a longo prazo.

De acordo com Teixeira Coelho (2008):

a noção contemporânea de ação cultural é condizente com a visão mais ampla da cultura como ação: o objetivo da ação cultural (a meta de toda política cultural) é a criação das condições para que as pessoas inventem seus próprios fins. (TEIXEIRA COELHO, 2008, P.22).

Cabe ainda ressaltar que estes saberes estariam resguardados por um ambiente adequado à prática e à teoria, capaz de transmitir conteúdos inovadores, alinhado com o meio no qual esta ação é proposta e que, por último, possibilitasse o desdobramento da experiência vivida.

1.2 CULTURA VIVA

Apoiando-se no pensamento de Célio Turino “Cultura viva comunitária: A política do bem comum”, tem-se que o conceito apropriado seria o de gestão compartilhada e transformadora para os Pontos de Cultura que tem como objetivo estabelecer novos parâmetros de gestão e democracia entre Estado e sociedade.

A Política Nacional de Cultura Viva foi criada em 2014 para garantir a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural a partir do Ministério da Cultura, e em parceria com governos estaduais e municipais e por outras instituições, como escolas e universidades. Tornou-se uma das políticas culturais com mais capilaridade e visibilidade do Ministério da Cultura, presentes nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal, além de cerca de mil municípios, promovendo os mais diversos segmentos da cultura brasileira.

A Lei Cultura Viva foi o resultado de um intenso processo de escuta e participação social, que envolveu os Pontos de Cultura, parlamentares, gestores estaduais e municipais, universidades e órgãos de controle. Foram propostos dois novos instrumentos de gestão da política, uma reivindicação histórica dos Pontos: a auto declaração dos Pontos de Cultura, por meio do Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, e o Termo de Compromisso Cultural.

Com esse Termo se estabelece um novo instrumento de parceria entre a Administração Pública e os Pontos que receberão recursos, de maneira mais simplificada e adequada à realidade dos agentes culturais.

1.3 COMUNIDADE E DESENVOLVIMENTO

A ideia de comunidade tem que responder à singularidade da cidade e gerar seus próprios caminhos. O senso comum acredita que a comunidade está ligada às formas de vida urbana. No entanto, esta observação é inútil se persistirem em imaginar a cidade como uma comunidade enorme; não existe tal possibilidade.

A noção de comunidade inclui, obrigatoriamente, elementos de natureza tanto geográfica, quanto socioeconômica, já que cultura, sociedade e meio ambiente são componentes da realidade absolutamente inseparáveis. Daí porque a definição de comunidade apresenta elementos relacionados a processos migratórios, sociológicos, políticos como também uma unidade social que compartilham algo em comum, como normas. Valores, identidade e lugar em que estão situadas em uma determinada área geográfica, podendo ser em aldeias, bairros ou cidades, além de reunir características diversas e compartilharem do mesmo legado cultural e histórico.

O desenvolvimento de um país está essencialmente ligado às oportunidades que ele oferece à população de fazer escolhas e exercer sua cidadania. E isso inclui não apenas a garantia dos direitos sociais básicos, como saúde e educação, como também segurança, liberdade, habitação e cultura. Amartya Sen (2000) construiu sua visão alternativa apoiado na convicção de que a promoção do bem-estar (o que se quer afinal com o desenvolvimento) deve orientar-se por uma resposta adequada à pergunta ética por excelência: onde está o valor próprio da vida humana? Na vida de qualquer pessoa, certas coisas são valiosas por si mesmas, como, por exemplo, estar livre de doenças evitáveis, escapar da morte prematura, estar bem alimentado, ser capaz de agir como membro de uma comunidade, agir livremente e não ser dominado pelas circunstâncias, ter oportunidade para desenvolver suas potencialidades.

Para a Unesco, colocar a cultura no centro das políticas de desenvolvimento sustentável constitui um investimento essencial ao futuro do mundo e é uma pré-condição para processos de globalização bem-sucedidos que levem em consideração o princípio da diversidade cultural. É imperativo integrar sistematicamente as especificidades culturais na concepção, na medida e na prática do desenvolvimento, já que isso garante o envolvimento de populações locais e o resultado satisfatório dos esforços para se atingir o desenvolvimento.

A educação, as cidades sustentáveis, a segurança alimentar, o meio ambiente equilibrado, o crescimento econômico, os padrões sustentáveis de produção e consumo, bem como as sociedades pacíficas e inclusivas, como elementos relacionados aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) afiguram-se essenciais para atender não apenas à solicitação da Assembleia Geral da ONU e aos órgãos administrativos da UNESCO, mas também à demanda dos Estados-membros em escala nacional.

Pensar o desenvolvimento sustentável significa obter crescimento econômico necessário, garantindo a preservação do meio ambiente e o desenvolvimento social para o presente e para as gerações futuras. Portanto, para que ocorra o desenvolvimento sustentável é necessário que haja uma harmonização entre o desenvolvimento econômico, a preservação do meio ambiente, a justiça social (acesso a serviços públicos de qualidade), a qualidade de vida e o uso racional dos recursos da natureza (principalmente a água).

2. REPENSANDO ALGUMAS PRÁTICAS

A Política Cultural está diretamente pautada no aparelho governamental e a gestão cultural atua em sintonia com os interesses políticos e econômicos. Atua com influência, servindo de ferramenta de apoio à política cultural dos Estados, onde suas políticas culturais visam à simpatia, influência e, até mesmo, conquista ideológica da população, difundindo não só a cultura, mas o estilo de vida, os valores e as aspirações, criando vínculos e desta forma facilitando as relações econômicas e políticas.

Há clara necessidade de mudança de paradigma, que pode ser significativa para o debate contemporâneo, visto por que recupera os valores culturais como conteúdo prioritário. Deve-se articular o debate teórico acerca do papel da cultura principalmente no momento em que ela se configura como um dos pilares no debate contemporâneo.

2.1 PROGRAMAS DE BASE COMUNITÁRIA

A participação dos cidadãos na cultura dentro de um novo paradigma de construção social envolve gestores culturais na colaboração e na promoção de uma sociedade contemporânea. Para gerir a ação cultural deve-se articular a colaboração, a política cultural, e a Gestão Cultural em si. Isso seria um bom começo para um projeto de grandes proporções e ambições. (TURINO,2010)

É relevante saber que este programa foi criado em 2014, com base na Declaração do II Congresso Iberoamericano de Cultura (São Paulo, 2009) e do Programa de Ação da XXIII Cúpula Iberoamericana de Chefes de Estado e de Governo (Cidade do Panamá, 2013), e sob as diretrizes da Secretaria Geral Iberoamericana. O Comitê Intergovernamental é formado por representantes da

Argentina, do Brasil, do Chile, da Costa Rica, El Salvador, da Espanha, do México, do Paraguai, do Peru e do Uruguai.

Entre os objetivos do programa estão fomentar uma Rede Iberoamericana de Pontos de Cultura; promover intercâmbio de participantes da Política Nacional de Cultura Viva com os de políticas públicas equivalentes nos países iberoamericanos; capacitar gestores públicos para trabalhar com políticas culturais de base comunitária; fortalecer a Rede de Gestores Culturais nos países membros; definir uma legislação específica de políticas públicas em benefício das expressões culturais comunitárias e apoiar a produção e circulação de conteúdos culturais.

Em junho de 2015, em Santiago do Chile, aconteceu a 2ª Reunião do Comitê Intergovernamental do Programa Ibercultura Viva. Participaram da atividade representantes de oito países membros do Comitê, tais como Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, El Salvador, Espanha, México e Peru. O objetivo foi debater as ações estratégicas do programa que visa fortalecer o desenvolvimento de políticas culturais de base comunitária.

Guerra Veas (2015) esclarece que:

gestionar en cultura desde el espacio local supone en primer lugar, el conocimiento del contexto donde se sitúa la intervención: sus actores, procesos, sus necesidades y fortalezas, en síntesis, la identidad. Aquello que funda y explica. Dicho conocimiento debe ser el punto de partida de los procesos de planificación del desarrollo cultural en nuestras comunidades.

Decorrem dessa leitura alguns esclarecimentos sobre as dificuldades encontradas, suas experiências, utopias, sonhos e dores. Acredita-se que a participação cidadã elabora sobre o que foi feito na gestão cultural da comunidade, além de consolidar diálogos com a sociedade civil no Chile.

O Ministério da Cultura do Brasil esteve presente no evento, no qual apresentou as diretrizes da Política Nacional de Cultura Viva , que tem como propósito atender a premissa do desenvolvimento de políticas culturais de base comunitária. A reunião foi fundamental para estreitar relações de cooperação entre os governos e entre movimentos sociais de cultura.

De certa forma, acreditou-se que o Brasil poderia aprofundar os conceitos adotados nos Pontos de Cultura, uma referência em política cultural para vários países

da América Latina. O Brasil preside o programa. Os países presentes demonstraram grande interesse pela Lei Cultura Viva, resultado de um intenso processo de escuta e participação social.

Os Pontos de Cultura se tornaram uma referência de política cultural dentro e fora do Brasil, tendo sido adotados em vários países da América Latina, como Argentina, Chile, Peru, Colômbia e Costa Rica. A auto declaração dos Pontos vai permitir o reconhecimento, o mapeamento e a certificação de entidades e coletivos culturais que queiram se tornar Pontos de Cultura. Os Pontos de Cultura e o Programa Cultura Viva inspiraram e contribuíram no desenvolvimento de políticas públicas na América Latina.

Por fim, a 2^a Reunião do Comitê Intergovernamental do Programa Ibercultura Viva aprovou um plano de trabalho para os próximos dois anos, que inclui o lançamento de editais de intercâmbio e a participação de Pontos de Cultura Brasileiros e de outros países ibero-americanos no II Congresso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitária, previsto para acontecer no México/2017.

Para Alexandre Santini (2017), entender a cultura viva comunitária nos permite identificar para construção de um repertório comum afim de se pensar as políticas culturais no contexto latino-americano, no que diz respeito à relação da cultura com temas como identidade, território e comunidade.

Aconteceu em Niterói, em julho de 2017, o 1º Encontro Latino-americano de Comunicação Comunitária, contou com participantes de vários países, como Argentina, Uruguai, Bolívia, Equador, Peru, Colômbia e México, como uma atividade preparatória para o 3º Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária, que será realizado em novembro no Equador.

2.2 PROGRAMAS ORIENTADOS PARA A INTEGRAÇÃO CULTURAL DO MERCOSUL

O MERCOSUL indica uma consolidação “na redução das barreiras alfandegárias” e ainda reforça a “responsabilidade de gestão e de produção cultural” por parte do Bloco. Não se trata então apenas do reconhecimento da diversidade das culturas pensadas nacionalmente, mas de uma ampliação deste universo para

contemplar a coprodução cultural com interferências de agentes supranacionais e locais.

Tal qual o texto apresenta, seria preciso, entre outras ações, promover diretamente a criação de espaços culturais e de eventos de intercâmbio, o que registra uma mudança em relação a um momento do final do século XX no qual o Estado e os poderes públicos pareciam unicamente se colocar como financiadores ou como agentes passivos diante da discussão da cultura.

A análise até aqui desenvolvida ajuda a compreender por que as políticas públicas para o setor cultural estão mudando, principalmente sobre os dilemas que envolvem a temática da terceirização na cultura, nos países em desenvolvimento. Impõe-se que sejam considerados os aspectos econômicos, sociais e políticos pertinentes, bem como as contradições socioeconômicas e os conflitos de interesses emergentes em escala internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o estudo apresentado pelo Fundo de População Mundial, em 2007, realizado pela Organização das Nações Unidas, atualmente mais de metade da população do mundo vive em áreas urbanas e acredita-se que em 2030, quase 60% da população mundial viverá em áreas urbanas. Uma grande parte das atividades de promoção e gestão cultural concentra-se nas cidades; daí a importância de estabelecer alguns parâmetros para pensar sobre as implicações da cultura na condição de formação do tecido social urbano.

Nesta perspectiva, o tecido social não pode ser reparado, a rede social é criada e recriada na produção contínua de sentidos e imaginar que é onde o tecido social está quebrado e não há como repará-lo, deve-se perguntar a ausência dos sentidos que promove a ligação entre os indivíduos e a presença de sentidos dirige o desacordo. E aqui reside uma importante advertência: esses sentidos não podem ser predefinidos por instâncias fora do grupo social; o processo de criação, destruição e transformação é próprio do grupo regido por esses sentidos. Neste contexto, as ações de promoção cultural e de gestão operam como agentes externos que pode contribuir para a geração de sentidos, mas eles não podem determinar.

Perceber a gestão cultural de forma sistêmica, em que o todo e as partes têm um diálogo real, significa abandonar a visão cartesiana e passar a uma visão tridimensional de cultura. Esta visão intensifica as ações de cidadania cultural, absorvendo as dimensões simbólica, econômica e cidadã nas políticas públicas de cultura. Por constituir-se em valor simbólico, a cultura abrange cidadania e economia e, em um sentido amplo, envolve as organizações artísticas e culturais e o próprio Mercado. O desenvolvimento da política cultural não deve ser algo lateral, ornamental, para um momento apenas. Ao contrário, deve constituir elemento central no projeto de desenvolvimento do país.

A vida urbana impõe exigências de desempenho cada vez maiores para o indivíduo; mesmo quando ela exige práticas colaborativas para alcançar metas coletivas (inatingíveis para uma única pessoa), o desempenho individual é requerido, obstruindo a percepção de cooperação e ações conjuntas como valor de invisibilidade.

A ideia de Cultura como elemento central na construção de identidades e o desenvolvimento é um consenso forte o suficiente para sustentar, e tornar visíveis, narrativas sobre o campo cultural.

A prática da Gestão Cultural torna mais perceptível o papel da Cultura na construção de narrativas, discursos e na legitimação dos atores sociais envolvidos no processo. Neste sentido, a discussão apresentada apontou para a necessidade de incorporar a Cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais. A compreensão dos impactos relativos à política e à gestão cultural permite entender que as políticas culturais, no Brasil e na América Latina, nos últimos anos, oferecem alguns elementos de análise que exigem um processo contínuo de investigação acadêmica propositiva.

A visão inclusiva e integradora das políticas públicas, que se efetiva pela organização e participação da sociedade civil, parece que coordena um projeto, promove a participação de especialistas em vários campos disciplinares.

A metodologia adotada em projetos deve intervir em um determinado contexto, deve ser considerada no exercício de processos participativos, tornando clara a sua utilidade e relevância.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. Para uma discussão sobre política e gestão cultural. São Paulo, 2006. p. 45-60. Disponível em: <www.cultura.gov.br/upload/Projeto_Oficinas_Miolo_1156970790.pdf> Acesso em: 08 dez. 2014.
- CAÑAL, Carlos Yanez. Identidad, Aproximaciones al concepto. Revista Colombiana de Sociología, Nueva serie, vol.III. N. 2, 1997
- CANCLINI, Nestor. **Diferentes, Desiguales y Desconectados: Mapas de La Interculturalidad.** Barcelona: Gedisa, 2004.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2005
- GUERRA VEAS, Roberto. Gestión Cultural, Municipio y Participación Ciudadana. Apuntes Desde La Experiencia. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro Nacional de Gestión Cultural realizado en San Pedro Tlaquepaque, Jalisco, México entre los días 15 al 17 de octubre de 2015.
- _____. **Gestión y Autogestión em la Cultural y otros escritos.** Ediciones Egac, Santiago de Chile, 2016.
- LUSTOSA DA COSTA, Frederico. Cultura e Desenvolvimento: referências para o planejamento regional. **O Público e o Privado**, n. 12 - Julho/Dezembro, 2008.
- ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. Relatório Perspectivas da Urbanização Mundial 2014. Disponível em <https://www.unric.org/pt/actualidade/>, Acesso em: 15/01/2018
- QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas, Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005
- SANTINI, Alexandre. **Cultura viva comunitária: políticas culturais no Brasil e na América Latina.** Rio de Janeiro, ANF Produções, 2017
- SEN, Amartya. **Desenvolvimento com Liberdade.** Trad: Laura Teixeira Motta. Revisão técnica Ricardo Doniselli Mendes. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.
- TEIXEIRA COELHO. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- TURINO, Célio. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.
- VALVERDE, Rodrigo R. H. F. Os *itinerários do MERCOSUL Cultural: dilemas para a territorialização das Missões Jesuíticas-Guaranis*. Cadernos PROLAM/USP, Ano 11, Vol. 2, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell.** Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- YUDICE, George. **El recurso de la cultura.** Barcelona: Gedisa, 2002.

Capítulo 6

**EM BUSCA DE UMA PRESENÇA
DESIDENTIFICADA: A MÁSCARA
NEUTRA E O PALHAÇO. UM ESTUDO
COMPARATIVO PARA O TRABALHO
DO ATOR**

***Reginaldo Bastos dos Santos
Thaina Gomes Rodrigues***

EM BUSCA DE UMA PRESENÇA DESIDENTIFICADA: A MÁSCARA NEUTRA E O PALHAÇO, UM ESTUDO COMPARATIVO PARA O TRABALHO DO ATOR¹²

Reginaldo Bastos dos Santos

Mestre em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Thaina Gomes Rodrigues

Graduada em Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal de São João del-Rei.

RESUMO

A presença em cena não se limita ao simples fato de estar presente, mas designa também uma maneira de estar presente. A máscara neutra e o palhaço são máscaras que procuram trabalhar a potência do ator, como forma de resposta ao aqui-agora. Por um lado, a máscara neutra explora o silêncio, a neutralidade, o estado de descoberta e o espaço, enquanto o palhaço, por sua vez, atravessa questões psicológicas, tendo a solidão como ferramenta de criação; contudo, trata-se de um encontro consigo para expor o ridículo. Ao invés de esconder, as máscaras revelam e ativam a presença, através da necessidade de desidentificar o ator e, assim, trazer à tona em seu corpo as pequenas percepções. Uma máscara inteira (neutra) e a menor máscara (palhaço) codificam expressões corporais capazes de permitir a importância do olhar que olha, mas também permite ser olhado. Distintas em seu formato e no seu processo, cada qual com a sua especificidade, ambas contribuem para a expansão do campo da presença do ator, agindo como ferramentas de desidentificação.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara Neutra. Palhaço. Presença.

ABSTRACT

The presence in a scene doesn't limit itself to the simple fact of being present, but also designate a way of being present. The neutral mask and the clown are masks that have the possibility to work the actor's skill to answer the here-now, the first explores the silence, the neutrality, the posture of discovery and the space, whilst the second one get through psychological questions, it has the loneliness as a creation tool, and however, it is about an encounter with ourselves to expose the ridiculous. The masks, instead of hiding, reveal and activate the presence by means of an affirmation as a necessity of disidentify the actor, to bring up in your body the small perceptions. A

¹² Pesquisa iniciada durante uma iniciação científica realizada na Universidade Federal de São João del-Rei em 2018 sob orientação da Professora Doutora Maria Clara Ferrer.

whole mask (neutral) and the smallest mask (clown) encode body expressions capable of grant the importance of the looking that looks. They are distincts on its form and process, each one with its own specificity, cooperate to the expansion of the actor's presence field, acting as disidentification tools.

KEYWORDS: Neutral mask. Clown. Presence.

INTRODUÇÃO

Uma boa máscara é capaz de revelar o ator dentro de cena, o seu corpo e as suas atitudes, “o ator que acredita se esconder atrás de uma máscara se encontra na verdade nu e fraco, pois uma verdadeira máscara não esconde, ela torna visível.” (STIEFEL apud PICON-VALIN, p. 175, 2012). O corpo do ator se presentifica quando existe uma abertura para o uso da máscara, quando existe uma movimentação a partir do aqui-agora, um objeto que, segundo Dário Fo (apud SARTORI, p. 19, 2013), não vive por si mesmo. Assim, as máscaras podem ser também um meio de identificação dos personagens e/ou de desidentificação do ator.

As máscaras vão além do campo concreto de visão, atravessam paredes e constroem uma relação entre o corpo e o imaginário. Ao pensar na confecção das máscaras, percebe-se que nem todas serão boas para a cena, enquanto outras que seriam boas são transformadas em enfeite. Uma boa máscara é capaz de oferecer um novo corpo ao ator, uma percepção diferente ao externo; não é mítico, trata-se de uma pesquisa na qual o artista permite ser modificado por um objeto que cobrirá parte da sua face.

Quando falamos de máscara teatral, frequentemente remetemos às formas cênicas tradicionais. Naturalmente a idéia de máscara está vinculada ao teatro grego, ao teatro oriental, à commedia dell'arte, entre outros. Mas, na nossa tradição ocidental, a retomada da máscara no final do século XIX, dentro dos ideais simbolistas, também expressava a necessidade de renovação da cena teatral. (MACHADO, p. 281, 2011)

As máscaras, muitas vezes, compõem a cena, permitem ao público uma chave de compreensão sobre a personagem (identificação). Há uma variedade de máscaras que são usadas no teatro e podem ser pesquisadas. Para falar um pouco sobre elas, é necessário fazer um recorte e especificar o que será abordado. Neste estudo, duas máscaras distintas foram exploradas, como elementos de compreensão do trabalho da presença do ator em cena: a máscara neutra e o palhaço, ferramentas de processo na relação do ator e o personagem. Ambas imprimem um estudo direcionado ao

trabalho do ator, pensando, sobretudo, na relação do momento presente, que corrobora para um novo olhar à cena por meio de uma pesquisa intensa capaz de promover um novo direcionamento ao ator. Entre tantas dissemelhanças na estrutura física e pedagógica das duas máscaras, tentaremos encontrar os pontos em comum do estudo para o trabalho do ator.

A máscara neutra e o nariz vermelho são máscaras distintas, suas cores e características físicas são diferentes. A primeira cobre toda a face do ator, é mais impessoal, nobre, tem um caráter de receptividade, equilíbrio e objetividade; a segunda cobre apenas o nariz, é mais interpessoal, relaciona-se diretamente com o outro, vive sempre entre o sublime e o grotesco, tendo o fracasso como guia da ação. Apesar de tantas diferenças, existem pontos que se assemelham, porque o ator que usar qualquer uma dessas máscaras deve estar disponível ao presente.

METODOLOGIA

A pesquisa comparativa entre as duas máscaras foi abordada a partir da leitura de livros e artigos; da observação/participação na oficina “A jornada do palhaço”, com a Tejas (Lívia Figueiras); de entrevistas com algumas pessoas que tiveram experiências com as duas máscaras; e da condução de oficinas ao longo do ano de 2018.

As máscaras fazem com que o presente seja protagonista da ação: é o aqui-agora que diz o que deve ser feito. É como um experimento indutivo guiado por alguém para que a vivência desses objetos seja transformadora no corpo do ator. Assim, a observação é importante para se estruturar um pensamento mais elaborado sobre o corpo do ator no processo de desidentificação, através da máscara neutra e do palhaço.

O CORPO E O INDIVÍDUO ATRAVÉS DA MÁSCARA NEUTRA

A máscara neutra se exercita a partir do silêncio, é o gesto que conta a história. O seu uso tem o propósito de entender a neutralidade antes da ação. É uma máscara receptiva, que tem um estado de calma e equilíbrio, no qual não existem conflitos, porque é uma máscara do presente. A inexistência de um passado que poderia

interromper a ação mostra o quanto singela é a reação com o instante, o que permite ao ator uma ampliação da sua sensibilidade, do seu olhar, da sua percepção em cena.

A máscara neutra foi criada num processo para movimentar o corpo do ator em cena sem precisar recorrer a expressões faciais. Foi batizada como “neutra” pelo Jacques Lecoq; contudo, em seu surgimento, era conhecida como máscara nobre, uma vez que seu material não era padronizado e a produção era feita a partir do rosto de cada ator. A máscara nobre ou inexpressiva foi criada por Jacques Copeau num período em que o exibicionismo declamatório estava em alta no teatro. Logo no início do século XX, Copeau “coloca em prática suas concepções estéticas – como a presentificação do ator no palco nu – e um plano de educação e formação do ator.” (INACIO, p. 167, 2014). Assim, de certo modo, ele instaura na prática o reencontro com o corpo.

A máscara neutra que conhecemos hoje surgiu quando Lecoq e Amleto Sartori começaram a trabalhar juntos em meados do século passado. A máscara é desenvolvida a partir do objetivo do Copeau em relação à máscara nobre. No entanto, a confecção de Sartori tornou-a mais específica, uma ferramenta pedagógica, uma vez que a sua forma física acabou sendo padronizada.

A presença do ator é o verdadeiro foco, pois o uso da máscara desloca a expectação das expressões faciais que são cobertas e da palavra que não é dita. Cria-se, assim, uma dramaturgia corporal. Neste contexto, trabalhamos com a ideia de porosidade, uma vez que todo elemento é transformado e associado pelo corpo para que os observadores compreendam o que está sendo contado. Não existe uma história linear, a máscara neutra é objetiva e a sua trajetória percorrida é, muitas vezes, instruída anteriormente. “A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve.” (LECOQ, p. 71, 2010), porque percebe-se o corpo mais intensamente dentro da cena. A máscara potencializa o corpo do ator para que ele possa conservar o estado de neutralidade mesmo quando estiver sem a máscara.

O *adeus do barco* é um dos principais exercícios que Lecoq fez para o treinamento da máscara neutra. Tal exercício provoca a construção de um espaço imaginário sem perder a verdade existente no corpo do ator. A máscara neutra não permite voz, nem expressões faciais do ator. Não obstante, a atitude é essencial para

compor o seu texto através da própria ação, o corpo e o olhar observado naquele instante.

Um amigo muito querido embarca num navio para ir muito longe, do outro lado do mundo, e supõe-se que não será nunca mais visto. No momento de sua partida, precipitamo-nos no quebra-mar, na saída do porto, para dar-lhe um último aceno de adeus. (LECOQ, p. 74, 2010)

“Um verdadeiro adeus não é um ‘até logo’, é um ato de separação” (LECOQ, p. 74, 2010). O ator reage a este estímulo e trabalha a despedida na ação, proposta pela improvisação. Cada um irá compor o adeus a seu modo; no entanto, a sutileza do olhar do observador será fundamental para reconhecer a verdade cênica do feito, e o corpo em cena irá reverberar o objetivo do movimento.

A experiência com esta máscara é como uma ferramenta para reconhecer o próprio corpo, para limpá-lo de vícios cotidianos e abrir-se às exigências da cena, do momento presente. Trata-se de uma máscara pedagógica, porque a sua aprendizagem desenvolve um distanciamento do próprio indivíduo como uma abertura para o mundo, como se olhasse para ele pela primeira vez. Dessa forma, o entendimento sobre a vivência é único e leva o ator à desidentificação de si.

O ATOR E O NARIZ VERMELHO

O nariz vermelho é a menor máscara; de todas, é a que mais revela a face do ator. Colocar esta máscara pode ser fácil. Difícil é entender o seu funcionamento e como um objeto tão pequenino é capaz de transformar tanta gente. Nesta pesquisa, vamos pensar o palhaço no teatro como uma ferramenta de ensino sob a pedagogia da escola francesa, para facilitar a comparação com a máscara neutra no trabalho do ator. Para Lecoq (2010, p. 214), o palhaço é um encontro com o próprio ridículo do indivíduo, porque o entendimento do que é considerado uma fraqueza à sociedade é um vasto material a ser explorado pelo palhaço. No entanto, não se pode ignorar outros pesquisadores que escreveram sobre o palhaço e sobre o seu significado social.

O palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo o que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum

compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura. (CASTRO, p. 10, 2005)

O riso está na essência do palhaço, é como uma justificativa de suas ações. Essa ideia também está presente na escola de Lecoq, na França. Contudo, Fernando Linares propõe uma justificativa que nos parece mais relevante a esta pesquisa. Ele esclarece a importância do palhaço (*clown*) fundamentada na escola francesa:

Com o clown, o estudante conquista uma liberdade e espontaneidade que não é determinada por características preestabelecidas pela máscara (como por exemplo, o comportamento do clown clássico), pois Lecoq aborda uma linha de trabalho na qual o ator “procura seu próprio clown”, explorando o universo do risível, o absurdo, o burlesco, o excêntrico, o ridículo que há dentro de cada pessoa ou mesmo em características externas, ao explorar traços físicos pessoais, buscando neles a maior força dramática possível. Neste sentido, Lecoq deposita no trabalho de clown a responsabilidade pelo ritual de saída da sua escola. Ele não pretende que saiam contínuas levas de clowns, mas que os estudantes terminem o seu curso no mais alto registro da energia do ator, pois, para ele, é no clown que se sintetizam todos os princípios, trabalhados durante o curso, para lidar com a cena. (LINARES, 2010, p. 48-49).

O estudo da máscara do palhaço é como um compilado do aprendizado com todas as outras máscaras. Ao pensar nas diversas referências práticas ou teóricas sobre o estudo do palhaço será possível compreender diversas vertentes que podem ser pesquisadas. No entanto, o recorte deste estudo foi pensado sobretudo na prática das máscaras (neutra e o palhaço) como recurso pedagógico para o ator.

Em termos de *presença*, a máscara do palhaço nos possibilita refletir sobre o trabalho do ator. Ferrer, em seu artigo intitulado *Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem*, convida-nos a compreender a presença como uma qualidade relacional, e não pessoal, como um fenômeno da percepção, pelo prisma da atividade do espectador, dado que “[a] presença em cena não se limita ao simples fato de estar presente, mas designa também uma maneira de estar presente.” (FERRER, 2017, p. 627). Essa noção de “qualidade relacional” da qual a autora supracitada comenta diz muito sobre o trabalho do palhaço em situação de jogo.

O jogo com a máscara do palhaço se dá em específico pela maneira como o ator se relaciona diretamente com os elementos da cena (objetos, cenário, etc) e especificamente com o público. A triangulação como elemento base de comunicação é fundamental para o jogo do palhaço dado que tudo que acontece no palco ou fora dele é comentado diretamente com a plateia. Nesse sentido a triangulação é

importante para as ações do ator em cena na medida em que este direciona o seu jogo a partir da máscara, pois "o nariz é o olho do palhaço e os olhos são a sua alma, é o nariz quem fornece o foco para o público", como aponta a pesquisadora Juliana Jardim (2002. p.19), em seu artigo intitulado *Ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão*

É interessante percebermos como o ator joga com a plateia e se comunica através do nariz vermelho como elemento narrativo constituinte do jogo. No momento que o ator olha para o público comentando tudo o que acontece em cena este também é olhado, e é nesse jogo de comentários com a plateia que o mesmo revela o que há de mais íntimo em seu ser. Ou seja, o seu lado genuinamente humano em contínuo estado de transformação. Essa possível transformação não se dá tão somente com o palhaço dentro do jogo que está a revelar os seus sucessos e fracassos constantes, o público também é transformado pelos acontecimentos, o que torna a experiência teatral ainda mais potente. Há de se convir que durante a cena a plateia é cúmplice o tempo inteiro de um jogo em trânsito e é o público quem indica ao ator se o jogo está sendo interessante ou não.

O trabalho com a palhaçaria requer todo um cuidado e orientação pedagógica durante o processo de busca da menor máscara. Um dos princípios básicos no trabalho do ator que faz uso do nariz vermelho diz respeito a maneira como o mesmo vê o mundo e se deixa ser transformado pelos afetos. "O palhaço vê o mundo pelo avesso enquanto revela o avesso do ator que veste a máscara. A lógica que conduz suas ações dá novas funções ao mundo ao seu redor" (JARDIM, p.20, 2002). Nessa perspectiva, o ator que faz uso da menor máscara trabalha a leveza ao se ver como um inadequado que ri de si mesmo e aceita a sua condição humana.

Ao ator, o palhaço pode ser como uma ferramenta didática para o trabalho em cena, mas também pode ser uma vertente da sua atuação. A máscara que tem a sua essência preservada pela pessoa que a usa pode ser transformadora, e as suas atitudes são facilmente observadas pelo espectador. O nariz vermelho cobre uma pequena parte do rosto para estabelecer vínculos com os acontecimentos presentes. Tudo o que surge é transformado dentro da perspectiva do palhaço, e na maioria das vezes, é cômico.

O palhaço tem um tempo de resposta muito rápido ao público e aos acontecimentos ao redor, tudo se torna elemento para a composição. A escuta ao

presente é minuciosa e não é sutil, porque um bom palhaço não deixa nada passar despercebido. O nível de atenção de um palhaço é altíssimo, o que exige intenso treinamento, sendo este um dos principais motivos para tantos cursos sobre como “formar bons palhaços”. A sala de ensaio permite encontros e desafios da profissão; porém, é importante ter como princípio a ideia de que o palhaço deve sair de dentro da sala para conhecer o seu verdadeiro público. Neste processo, a máscara permite muito mais erros do que acertos.

A EXPERIÊNCIA DA OFICINA COM A TEJAS

Lívia Figueiras (Tejas), atriz e pesquisadora, estudou na escola internacional de Teatro *Berty Tovias* (Barcelona), a qual tem a pedagogia do Lecoq como referência. Tejas é graduada em educação física e mestre em artes cênicas pela *Universidade de São Paulo*. A formação da Tejas é atravessada por diferentes profissionais. Tal experiência possibilitou que ela construísse uma bagagem artística como base para as oficinas sobre máscara neutra e o nariz vermelho. Atravessada por diferentes experiências e mestres, ela define sua pedagogia como híbrida.

Tejas pensa na máscara neutra como uma ponte para o palhaço. Na oficina, ela primeiro passa exercícios de máscara neutra e, em seguida, ministra exercícios de palhaço. Essa estrutura distingue-se da sequência de estudos da máscara ofertada na escola de Lecoq. A estrutura do curso de Lecoq coloca a máscara neutra no início da sua pedagogia, passa por várias outras, e o palhaço é a última máscara a ser estudada, são como módulos que seguem uma evolução didática. Tejas, em sua apropriação, fez um recorte deste conhecimento e abordou apenas a máscara neutra e o palhaço dentro da sua oficina, “A jornada do palhaçx”.

A ideia de esvaziar-se é uma tentativa para se abrir ao presente que a máscara neutra permite ao ator. Cria-se uma relação com o espaço, o corpo e a ação para estabelecer uma disponibilidade corporal e a porosidade do olhar, que permite um direcionamento da atenção em cena. Durante a oficina, os alunos foram provocados a encontrar possibilidades a partir da ideia de “estar atento para”. A máscara permite diferentes possibilidades de jogo a partir do momento presente.

A amplitude de movimentos estudada durante a prática da máscara neutra consiste na oferta de uma memória corporal para o ator ver o corpo no mundo e se

abrir para ele. Durante a oficina da Tejas, ela orientou exercícios e jogos que permitiram aos atores a compreensão do indivíduo e do outro. Algumas interações com as máscaras em grupo foram importantes à reação individual de cada integrante.

O individualismo faz parte do trabalho, mas apenas o coletivo é capaz de ampliar as ideias para se convergirem. Os atores costumam ser bons propositores de ações. Durante a imersão da oficina, os participantes tiveram a possibilidade de estabelecer uma relação com e para o outro. A experiência concedeu o entendimento do olhar poroso, atento.

Certos direcionamentos foram repetidos durante a oficina: “a ideia da máscara é estar aberto para”; “perceba os espaços-entre”; “ver o corpo no mundo e se abrir para ele”; “escuta”; “o jogo está no jogo, tem que acreditar nisso”, entre tantos outros que foram repetidos. Essas frases ajudaram os participantes a reconhecerem o propósito da máscara para o trabalho do ator. Não se trata de uma fórmula padronizada capaz de encaminhar todos para um mesmo caminho, e sim de diferentes percepções que foram testadas e assimiladas de forma particular. Todos se abriram ao jogo, cada um entendeu o que acontecia entre si e o espaço ou entre si e o outro, acreditaram que a escuta abrange uma capacidade de atenção para reagir de acordo com o presente.

Pontes de relações se formaram; um ritmo foi estabelecido e respeitado; os encontros não foram pré-definidos. Os exercícios fluíram de acordo com o entendimento de que o acaso pode ser condutor das ações. Durante as improvisações, os integrantes poderiam até saber o que tinha que ser feito. Dessa forma, o presente estabeleceu a maneira de como realmente deveria acontecer. Ao pensar na máscara neutra, fica mais fácil entender, porque os exercícios de improvisação são, geralmente, bastante objetivos em sua execução, como o exercício de despedida descrito anteriormente. No entanto, não se pode esquecer que há uma infinidade de maneiras para contar uma mesma história. Assim, o mesmo comando possibilitou diferentes encontros, diferentes maneiras de dizer a mesma coisa.

O passado e o futuro não se aplicam às máscaras; o essencial é o que acontece no aqui e no agora. Nesse instante, o ator deve estar apto para reagir aos acontecimentos do momento. Segundo Ferracini (2011), por mais amarrado que o espetáculo seja, uma apresentação nunca será exatamente igual a uma outra, uma vez que os acontecimentos teatrais são instáveis nos vários níveis da sua aparente

estabilidade. A prática da máscara corrobora a prontidão do ator, principalmente ao palhaço que se apossa dos acontecimentos para sua cena.

Após a oficina, duas perguntas foram feitas aos participantes¹³ para um maior entendimento dos aprendizados individuais sobre a experiência. Foram elas: 1) “Como é olhar para o outro através da máscara neutra?; 2) Como é olhar para o outro através do nariz vermelho?”. As respostas foram muito distintas uma das outras, revelando que a experiência com as máscaras é única para cada indivíduo.

Nayara

Da minha experiência, a sensação que eu tenho é que as máscaras, tanto a máscara neutra quanto o nariz, elas fazem com que a gente veja o outra na sua sutileza, e que essa sutileza é a essência, eu tenho a sensação que ela traz, ela revela mesmo, ela coloca luz em que se é. [...]. Quando a pessoa coloca a máscara diante de um público e precisa se expor ali é impressionante como a gente vê cada característica assim de quem é mais delicado, de quem é mais pra fora, de quem é mais pra dentro, não dá nem para traduzir em palavras, mas a sensação é que eu me conecto mais com o ser humano que está ali, porque eu falo “ah, eu tô vendo. É como se eu conseguisse ver, sabe?” é isso que me traz um pouco e também por tá num lugar que traz uma certa vulnerabilidade, né uma exposição, acho que também contribui nesse processo. Acho que é isso.

Helena

[..] a máscara neutra me permite enxergar coisas que eu não vejo sobre aquela pessoa que está na máscara, então, por exemplo, eu fiz o curso com a Nayara que é a minha companheira [...] e quando eu vi ela através da máscara foi um deslumbramento, tipo assim, algo muito novo se apresentou com se fosse algo que eu não conseguia ver antes, mas ao mesmo tempo algo que eu já sabia que estava lá, então traz uma surpresa né, acho que revela coisas, principalmente do corpo né, porque essa possibilidade de a gente não enxergar a expressão que a pessoa está fazendo por trás da máscara, né, faz com que o corpo ganhe um outro lugar, um outro tamanho [...] o nariz vermelho ele não traz coisas que pra mim são tão contrastantes, ele.. quando eu olho uma pessoa com o nariz vermelho é quase como se o que ela traz, eu conseguia ver no dia a dia dela, que é o que máscara tem de diferente pra mim, ela mostra coisas que no dia a dia eu não vejo. [...]

Fernando

Olhar o outro através da máscara neutra é olhar toda a sua bagagem expressiva. É um exercício de consciência desses traços que, na medida em que a atriz ou ator se apropriam deles, servem como instrumento para construções poéticas das mais minuciosas, delicadas e profundas - a materialização

¹³ Entrevista realizada com os participantes da Oficina “A Jornada do Palhaço” (2018).

das sensações no corpo humano. Olhar o outro pelo nariz vermelho e olhar toda a humanidade presente ali naquele ser e em todos os seres que o rodeiam. A máscara do palhaço possibilita a conexão de uma rede de afetos e nessa relação tudo o que necessitamos é servido em abundância no momento presente.

Os integrantes da oficina tiveram trajetórias diferentes, alguns já trabalhavam com as duas máscaras, enquanto outros tiveram o primeiro contato durante a imersão. Ao pensar no corpo do ator como indivíduo e no corpo modificado pelas máscaras, reconhece-se “os espaços entre”, termo utilizado pela Tejas durante a sua condução. O aqui-agora é o espaço para presentificar uma naturalidade sutil de experiências únicas. Além disso, existem diferentes aspectos entre o eu e o outro (indivíduo, espaço e a máscara), cada encontro com o externo provocará uma reverberação para cada indivíduo. As máscaras afetam as pessoas de diferentes formas, as experimentações e os comentários revelam o quanto grandioso pode significar o ator vestir a máscara.

A oficina com a Tejas, realizada em 2018, foi como um experimento prático desta pesquisa. A máscara neutra e o palhaço receberam a atenção necessária ao trabalho do ator. Aconteceu uma imersão dos alunos aptos para sentir o quanto tais máscaras podem ser transformadoras. A troca, o olhar, o corpo e a ação reafirmaram as características que a presença em cena pode oferecer. Existe uma necessidade de abrir espaço à transformação quando um objeto passa a compor o corpo, pois este deve se transformar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo que se move é capaz de contar histórias com os seus movimentos e com as suas atitudes. As máscaras transformam o corpo na medida em que ampliam o seu modo de dizer algo. Não há passado, nem futuro: é o presente que conduz o jogo e a ação. O texto se iniciou dizendo que máscara neutra trabalha o aspecto mais impersonal, enquanto o palhaço trabalha o aspecto mais pessoal.

[...] os clowns tocam uma dimensão psicológica e teatral muito profunda. Adquiriram a mesma importância que a máscara neutra, mas numa direção oposta. Quanto mais a máscara neutra se revela um elemento coletivo, um

denominador comum que pode ser compartilhado por todos, mais o clown ressalta o indivíduo em sua singularidade. (LECOQ, p. 219, 2010)

Linares (p. 52, 2010) postula que as duas máscaras ofertam autodescobertas diferentes, conduzindo ao encontro do ator com o seu interior. São trabalhos opostos que agem diretamente ao reconhecimento do corpo. As máscaras criam essa aproximação que revela o encontro com “eu”; porém, nos textos estudados, a desidentificação não é tão clara. Por sua vez, as entrevistas que tiveram como experiência a prática mostram que a máscara neutra cria um distanciamento maior do indivíduo, tornando-se assim condutora da ação.

A máscara impõe uma gestualidade e uma atitude particulares: o gesto, o movimento completo do corpo vai, quase sempre, além da alternância usual das costas. Por quê? Porque o corpo inteiro funciona como moldura para a máscara, e transforma sua fixidez. (FO apud SARTORI, p. 21, 2013)

A transformação da fixidez do ator será confutada a partir da experiência com a máscara. O corpo do ator passa a se mover a partir dessa transformação, mas sem necessariamente assumir como base a sua identidade e sim a identidade de uma desidentificação, esse distanciamento do seu próprio eu. A presença do ator pode ser um meio pedagógico para a construção de um personagem, já que o corpo em jogo deve estar atento para dialogar com o que está acontecendo no aqui-agora. A desidentificação do “eu”, muitas vezes, faz-se necessária neste processo. O corpo que se presentifica a partir da relação com a máscara neutra ou o palhaço como guia desenvolve maior facilidade para estar inteiro (presente) na cena.

Esta pesquisa transpassa outras pesquisas e diversas experiências que apontam caminhos da máscara neutra e do palhaço como recurso pedagógico. O acesso a artigos e livros compuseram a base deste trabalho; todavia, escutar o outro foi fundamental para entender as questões práticas e os processos pelos quais cada indivíduo é afetado. Andreas Simma, Adriana Salles, Felipe de Galisteo, Fernando Martins, Juliana Jardim, Maria Clara Ferrer, Renata Kamla e Tejas, foram alguns dos professores que fizeram parte da jornada que compôs o estudo levantado neste trabalho e todos eles mostraram que não existe uma “fórmula perfeita” para alcançar o estado das máscaras.

Ainda assim é possível reconhecer a busca pelo ator que (re)aprende a reagir ao aqui-agora e parte da sua própria identidade para iniciar o processo de uma desentificação de si capaz de oferecer o protagonismo à máscara neutra e à máscara do palhaço que, por mais distintas que sejam, corroboram para uma pesquisa que possui semelhanças em seu trabalho e buscam tornar a presença como base fundamental. A pedagogia das máscaras propõe um estudo minucioso com muitas particularidades em seu processo de estudo. Contudo, dentro da sala de aula ou de ensaio, elas são capazes de propor uma perspectiva a uma formação profissional e pessoal. A pessoa que se dispõe ao estudo deve estar aberta ao presente para se deixar ser afetada para permitir a presentificação do olhar e do corpo em outros trabalhos.

Ao refletirmos sobre a prática realizada durante a oficina da Tejas (2018), olhamos para as experiências com as máscaras como ferramentas que permitem reconhecer o corpo predisposto ao jogo, que se move, que é atravessado pelo próprio fazer e pela maneira como se relaciona com o outro a partir do encontro. O exercício pedagógico com as máscaras tanto neutra quanto a do palhaço se pautava justamente pela capacidade de olhar para dentro, e assim, ser capaz de olhar para fora com o intuito de educar a sensibilidade, para se doar ao outro e estar completamente aberto e poroso, tornando assim o lado humano visível. A potência desse trabalho se dá no confronto dos acontecimentos de estar exposto, ou seja, no próprio ato da exposição como aquele que é capaz de se deixar afetar pelas coisas e de afetar o outro em relação a algo que lhe acontece ou sucede. Nos encanta ver como as experiências se completaram; os corpos se abriam uns para os outros, o olhar estava atento às pequenas sutilezas, o corpo vibrava ao estar face a face com o público na perspectiva do jogo, o silêncio nas entrelinhas dizia tudo na situações vivenciadas a revelar o não dito no ato de se abrir humanamente para si e consequentemente para o outro. Quando pensamos nas máscaras a vemos não como um objeto decorativo ou apenas como um acessório do ator, mas sim como um objeto que transforma o mesmo e provoca encontros, que desterritorializa comportamentos e potencializa os sentidos. E foi assim que os participantes criaram uma rede de afetos durante a imersão vivenciada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Alice Viveiros de. O Elogio da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FERRACINI, Renato. O pulo do gato ou reflexões sobre o trabalho do ator. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol.1 no.2 Porto Alegre jul./dez, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266022791>

FERRER, Maria Clara. “Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem”. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017.

INACIO, Leonardo Augusto Alves. Jacques Copeau e a máscara inexpressiva. Revista Unioeste. Vol. 8, no. 2 Paraná, 2014. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9632/7830>

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. Revista Sala Preta, São Paulo, Vol 2, p. 17-24, 2002.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo, Edições SESC e SENAC, 2014.

LINARES, Fernando. A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

MACHADO, Vinícius. Máscara, figura. Sala Preta, no.10, 281-286. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p281-286>

PICON-VALLIN, Béatrice; COELHO, Juliana. Uma verdadeira máscara não esconde, ela torna visível. Sala Preta, 12(2), 154-175. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p154-175>

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori / curadoria de Carmelo Alberti e Paola Piuzzi. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). São Paulo: É Realizações, 2013.

ANEXOS

Entrevista - Renata Kamla: Atriz, diretora, encenadora, professora de teatro, Bacharel em Interpretação Teatral, Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP. Pesquisa os mascaramentos em espaços urbanos como processos pedagógicos de criação de dramaturgias e os mascaramentos nas artes da cena. Artista pesquisadora direcionada ao estudo da cena teatral contemporânea, ao desenvolvimento e formação de atores criadores. Atua como professora de interpretação teatral, expressão corporal, história das artes cênicas e iniciação teatral no Teatro Escola Macunaíma.¹⁴

- 1.** Você vê alguma semelhança no treinamento da máscara neutra e do palhaço? Qual?

Sim. Em ambos os treinamentos buscamos a limpeza corporal, um estado de consciência e presença do corpo, calma na respiração, gestos justos e precisos, assim como a abertura para o novo, para o inusitado, um estado de presença de ver e reagir ao entorno como se fosse a primeira vez, há uma curiosidade, uma contemplação original, de descoberta infantil, de ver tudo pela primeira vez, de ter inteireza nos atos, um gesto justo, preciso e potente.

- 2.** Como o estudo dessas duas máscaras influenciam no desenvolvimento da presença do ator?

Influenciam, pois, possibilitam um caminho para a conquista dessa presença. Tudo é realizado no aqui agora, no presente do presente, sem antes e sem depois, mas tudo no agora. Um olhar de investigação, de contemplação, tudo é visto e associado de acordo com suas dimensões reais. Acredito que o objeto máscara e seus princípios funcionam como um meio para se adquirir esta presença.

¹⁴ Descrição retirada do site escavador. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7011406/renata-ferreira-kamla>

3. No seu trabalho, você vê alguma conexão entre essas duas máscaras? Se sim, qual? Por quê

Sim, principalmente, na abertura para investigação e consciência de si e abertura para o outro, o outro mundo, o outro ser. As duas máscaras potencializam a atenção, a prontidão, a calma e inteireza do estar presente no presente.

4. Como você entende a reação dessas máscaras ao momento presente?

(Acho que essa pergunta se encaixa na questão 2) É exatamente o estar presente nesse jogo, com o entorno. O que é a presença do ator? Nada mais é do que estar realmente na relação verdadeira com o outro, sem preparação prévia, sem psicologismo, sem ficção, sem história prévia a ser contada, sem antes e sem depois, sem demonstração e representação, é um estar na relação.

5. De que modo essas máscaras se tornam referências para o trabalho do ator?

Tornam-se referência quando possibilitam ao ator ter maior e melhor consciência de seus movimentos, atos, provocando disponibilidade para se relacionar em jogo. Deixando os atores mais livres, mais criativos, mais precisos e seguindo os impulsos verdadeiros.

6. Segundo uma nota de rodapé do seu livro (p.38), o Felisberto diz que "Para Lecoq, uma máscara neutra jamais se comunica cara a cara com uma outra, uma vez que não têm nada a dizer uma à outra.", contudo, você diz que nas suas investigações ocorreram improvisações entre elas. Como foi a experiência?

Essa citação é uma citação indireta, Felisberto citando Lecoq. No corpo poético de Lecoq vemos referência ao trabalho da máscara neutra como treinamento solitário. Mas eu já fiz e já presenciei vários encontros de máscaras neutras, Duas pessoas jogando junto. Claro que uma Máscara Neutra não tem nada a dizer para a outra no sentido que não é um personagem, não está inserido numa circunstância dada e nem

em uma situação dramática aristotélica, mas ela se encontra inserida na relação, então fisicamente, um corpo mascarado reage ao outro corpo também mascarado, portanto uma máscara num mesmo espaço com outra máscara gera uma relação, provoca a triangulação e para quem vê, há teatralidade, o espectador atribui sentido ao que vê. É jogo. Na pesquisa do mestrado experimentamos várias possibilidades de exploração da máscara neutra, uma dessas experiências foi via jogo do plateau, com três máscaras neutras se posicionando num triângulo, em vértices diferentes, utilizando a triangulação, o olhar e a reação aos olhares, seguindo todos os princípios da máscara, de triangular, de pontuar, com viradas de cabeças, deslocamentos, ocupação dos lugares, a técnica e precisão dos movimentos, gerava para quem, vê uma ficção, uma outra realidade, portanto as máscaras estavam se comunicando e se relacionando umas com as outras, mas sem ter pensamento prévio, sem situação dramática.

7. Como é olhar para o outro através de uma máscara neutra? E como é olhar para o outro através do nariz vermelho?

Com a máscara neutra, é olhar de corpo inteiro. É olhar com todo o seu ser, com profunda entrega ao ato, mas com total economia dos gestos, não há força, é econômico, preciso e silencioso. Olhar com o nariz é olhar aberto, é olhar de forma livre, flexível, tudo pode ser feito, realizado, recebido e doado, o clown é potência viva em permitir-se. Seguir a intuição, os impulsos, a imaginação.

Entrevista - Felipe Vieira Galisteo: Ator, diretor, dramaturgo, bacharel em teatro pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte e integrante do Centro de Pesquisa e Formação da Máscara em São Paulo.

1. Você vê alguma semelhança no treinamento da máscara neutra e do palhaço? Qual?

É... Eu gosto muito de um trabalho muito detalhista, cuidadoso com questões técnicas de corpo, né? Há o detalhe do gesto, a presença, a energia, a questão de trabalhar

os níveis de tonicidades, a tensão corporal. Se a gente pensar nesses elementos, eu vejo semelhança, tecnicamente, porque o palhaço também é assim, como a máscara neutra, precisa exercitar essa precisão, né? Esse estado de presença, mas, eu acho que a grande diferença está na questão da improvisação, um elemento que eu acho essencial para a linguagem do palhaço, você está muito aberto e disponível para o jogo, para o improviso e o inusitado. E na máscara neutra, embora ela de alguma forma trabalha essa ideia de um corpo muito aberto, principalmente quando você vai trabalhar com algo com causa que você deve reagir aquelas paisagens da viagem elemental, mas é diferente, é muito diferente. A máscara neutra tem um peso muito técnico, qual é o peso que estou usando? Qual é a velocidade que estou usando? Esse movimento, tô indo em direção ao neutro ou não, eu fui demais, fui de menos, parece se você pensar muito nisso antes de delimitar um número, você ferra o palhaço, né? Então eu vou pensando como trabalhar isso concomitantemente, coisa que eu nunca fiz, exercitar o neutro e depois o palhaço e isso ser uma coisa que ande junto, eu não tive essa oportunidade de trabalhar essas duas coisas em paralelo, então, eu não imagino como seja, penso que existem elementos que dialogam sim, mas a questão da improvisação que é um elemento muito essencial na linguagem do palhaço é uma coisa que eu não vejo na neutra, não há muito espaço para você improvisar. Você cria ali a tua sequência, né? A neutra é isso, é uma máscara que não deve expressar, é uma máscara de treinamento, o palhaço eu vejo como uma máscara no lugar do expressivo, né? no campo do expressivo. Expressão de ideias, caráter. A neutra, a gente vai na contramão disso, é um treinamento muito para o ator, não vejo muito além de uma demonstração técnica da máscara neutra... Um espetáculo de máscara neutra, é uma coisa que eu não consigo vislumbrar muito não, é, enfim, acho que é um pouco essas diferenças. Acho que a improvisação é um elemento essencial para diferenciar essas duas máscaras.

2. Como o estudo dessas duas máscaras influenciam no desenvolvimento da presença do ator?

Acho que de alguma forma, eu respondi na um. Todas as duas eu acho que trabalha a questão de abertura só que em lugares diferentes, eu não sei se a máscara neutra ela é mais introspectiva, mas é uma abertura também, um estado de abertura que nos

leva a presença, porque você fica muito conectado, né? como tá minha coluna? A abertura do meu peito, a minha respiração, né? o controle da minha mão, do meu gesto, o peso que eu aplico num meu passo, ao meu corpo, ele se dilata em todo o meu corpo, então é muito introspectivo para o ator né? Tira a máscara e você está muito sereno, né? Um palhaço que eu tive uma experiência de uma maneira muito empírica me leva para um lugar mais eufórico, assim sabe? Realmente para entrar em cena, para fazer o palhaço, eu preciso de uma outra preparação, eu preciso entrar num estado de jogo, de abertura mais brincante que tem mais haver com essa questão do teatro popular do brincante, eu vejo um pouco por ai de sacar as pessoas, de sacar o seu colega... É um outro estado que você precisa atingir que também é super bonito, é muito poético isso, mas é bastante antagônico, são ambos estado de abertura, um mais extrovertido e outro mais em relação a si mesmo, abertura para se compreender e essas duas coisas são essenciais para o trabalho do ator, para a presença em primeiro lugar.

3. Como você entende a reação dessas máscaras ao momento presente?

A pergunta três eu achei muito boa, se eu entendi bem ela, né, eu achei ela muito boa, porque o momento presente seria o momento que a gente tá vivendo político. De uma maneira bem resumida, eu acho que a máscara neutra estaria num estado de caos certamente não de contemplação da montanha, do mar, da imensidão do horizonte, não é uma caminhada num deserto é uma caminhada no meio de uma floresta em chamas, num rio, numa correnteza muito forte que nos arrasta, arrasta tudo e a gente precisa resistir a isso. A máscara neutra estaria numa paisagem de caos certamente, numa paisagem de caos completo. Quanto a máscara do palhaço, duas coisas que eu acho essenciais, que o palhaço pode trazer: a ternura no meio de tanta dureza e é essencial que se ria, ria nesse lugar da ternura também, mas acho que é importante do lugar do sarcasmo, do enfrentamento, acho que é uma coisa possível de se explorar no palhaço é que é a sátira, eu sei que isso cai mais no campo dos bufões, mas eu vejo o palhaço, tipo o Chacovachi fazer isso muito bem, rir da ferida, acho que é uma coisa importante que o palhaço pode experienciar, então, eu acho que ele tem

uma questão política acho que muito forte para esse momento que a gente tá vivendo, acho que ele pode olhar para o mundo com ternura, mas pode olhar o mundo com muito sagacidade, com enfrentamento, do jeito que o palhaço é, enfim, ironia, sarcasmo, acho que são coisas interessantes também de se explorar.

4. De que modo você acredita que essas máscaras se tornam referências para o trabalho do ator?

A última pergunta, acho que de alguma maneira eu respondi nas duas primeiras, na terceira também, porque também o trabalho do ator é uma questão política, se a gente não pensar no aspecto ético do ator, na função do ator perante o mundo, a gente tá fazendo o trabalho errado. Elas se tornam referências se fosse pensar de uma maneira histórica, acho que a referência começa a crescer muito com a escola francesa, com o Lecoq, um pouco antes dele o Copeau, esse trabalho com as máscaras assim, enquanto talvez uma sistematização que acaba virando referência para o ator. A neutra é uma máscara inventada para treinamento, criada para isso que tem a origem lá na nobre, do Copeau, depois o Lecoq vai desenvolver isso junto com o Sartori. Acaba se tornando referência pela excelência do trabalho que foi sendo criado nessas escolas e foi permanecendo ao longo da história, e por isso vira uma referência, porque é comprovadamente importante para o ator, ele te dá muito subsídio, muito material para você trabalhar para se conhecer. Já o palhaço, eu acho que ele está na essência das origens do teatro, se for pensar lá sátiros essas figuras, lá na Grécia, de qualquer maneira o palhaço estava lá, não como a gente vê hoje no circo e no teatro, mas estava lá e claro isso vai se modificando ao longo da história. Eu gosto desse elemento um pouco underground, dessas figuras e acho que se o ator não tivesse um pouco dessa marginalidade, não se entender estar a margem, não perceber que a gente tá na margem, a gente tá fazendo errado, como falei anteriormente, a arte tá a margem. A gente é inimigo de um sistema e o palhaço ele também é, ele não tá ali para passar a mão na cabeça de ninguém e sorri, mesmo o bobo da corte era isso, apontava os problemas, ele ria do rei, a gente tem que continuar rindo do rei, apontar o dedo, mostrar “TÁ LÁ, TÁ NÚ” e acho que tem essa importância política, não só como treinamento técnico, mas como uma ideia do teatro, como uma ética do fazer teatral.

Entrevista - Participantes da Oficina “A Jornada do Palhaço”

1. Como é olhar para o outro através da máscara neutra? E como é olhar para o outro através do nariz vermelho.

Jonas

Vou tentar responder aqui, é... Com a máscara neutra, eu vivi uma experiência bem forte, é... Lembro bastante da experiência que eu tive com o Hugo, no qual é... olhar para outra máscara, né? Foi muito misterioso, eu não tinha ideia, não tinha julgamentos por trás da pessoa, com o qual eu estava me encontrando, então, isso fazia do encontro muito... Uma surpresa, né? Uma surpresa, você se deparando com algo totalmente novo, que você está vendo pela primeira vez e você fica até meio fascinado tentando descobrir o que daí vai nascer, o que que daí vai emergir desse encontro. Eu mesmo por estar por trás de uma máscara, me senti mais confortável, mais como se fosse, eu to mais desrido, né? e posso estar mais aberto para o encontro pra que dele vier, então, pra mim foi por aí, achei que foi libertador o encontro com a máscara.

E pra mim, olhar outra pessoa com o nariz vermelho, uma baita experiência, porque você enxerga o outro querendo se reinventar no aqui e no agora, e você se debruça, você fica instigado com o que que vai vir dessa pessoa, que por mais que você não conheça ela, não conheça seus trejeitos ou seus modos mais cotidianos de reagir, você sabe que naquele momento, algo novo vai surgir, mesmo pr'aquela pessoa que você já conhece há muito tempo, então, essa possibilidade da emergência do novo e perceber as suas próprias escorregões, escorregadas e por ai vai.

Marcelle

Difícil responder essa pergunta, ein? É... Vou falar o que vier na minha cabeça assim, caso não seja útil você só desconsidera. Acho que pra mim a diferença de olhar para o outro através de uma máscara e outra, das sensações que me deu é que através da máscara neutra, por ela cobrir o rosto, dá uma proteção maior, então eu acho que é um pouco mais fácil no sentido de estar sendo visto, porque eu sei que tem algo em mim, que por exemplo às vezes “ai, deu um negocinho, eu quis rir ou né? alguma

expressão fácil que eu tenho, ela não fica visível”, então de certa forma, eu fico mais protegida. Em contrapartida, ela existe um corpo mais expressivo que não é um corpo cotidiano, é, então, olhar para o outro dá essa segurança, mas ao mesmo tempo tem que ativar um corpo que tem que falar e mostrar o que a minha expressão está sendo escondida, sabe? entendeu?

O nariz vermelho, ele é a menor máscara do mundo como a Tejas falou, então, eu acho que ele não pede o corpo da máscara, então é um corpo que é nosso, que é e não é nosso, é corpo que por exemplo, ai... se tá entendendo o que eu tô querendo dizer? ele é um corpo mais meu, mais próximo de um corpo mais cotidiano, só que eu tô muito mais a vista, então, olhar para o outro com o nariz vermelho é... Não tem, é uma máscara muito pequena. É, então, olhar para o outro com o nariz vermelho tem uma vulnerabilidade muito maior, só que também ao mesmo tempo é uma licença poética de estar, ai eu não sei, dá um pouco mais de vergonha pra quem tá começando como eu, foi acho que o meu primeiro contato com as duas, mas eu acho que eu diria que há uma vulnerabilidade maior pelo simples fato da gente tá facilmente mais exposto. Mas pelo corpo ser mais próximo do cotidiano, do olhar ser mais direto, né? entre as pessoas. Eu acho que ele permite uma troca maior.

Biografias

CURRÍCULOS DOS AUTORES

Alberto Bomfim da Silva

Doutorando em Memória pelo Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade PPGMLS /UESB; mestre em Letras pelo PPGCEL / UESB; graduado e pós-graduado em História também pela UESB; professor da Rede Municipal de Educação; bolsista FAPESB. E-mail: betobomfim1@gmail.com

Aline Gomes Santana

Mestre em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social pela Universidade Federal Rural de Pernambuco(UFRPE).

Ana Carolina Rios Duyprath de Andrade

Mestranda em Literatura pelo PPGEL, Professora de Inglês e Poeta.

Bárbara Heliodora Andrade Ramos

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Administração (PPGAD) da Universidade Federal Fluminense e membro da Red Latinoamericana de Gestión Cultural.

Edson Farias

Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP - Brasil; pesquisador do CNPq; professor do PPGSOL/UnB e do PPGMLS/cfy1UESB; pesquisador do CMD/UnB; editor da revista Arquivos do CMD; e-mail nilosed@gmail.com.

Frederico Lustosa da Costa

Professor do Programa de Pós-graduação em Administração (PPGAD) da Universidade Federal Fluminense e membro da Academia Brasileira de Ciências da Administração.

Gabriela Ferreira Rodrigues

Graduanda em Gastronomia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e membro do grupo de pesquisa em Estudos da Cultura Asiática (ECA) da UFRPE.

Isabela Cristina Siqueira

Natural de São José dos Campos- SP, moradora da periferia, 25 anos. Graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Sua pesquisa é focada nas culturas periféricas, principalmente o Hip Hop, buscando disseminar a cultura e compreender as identidades de raça, gênero e sexualidade surgidas através dela.

Neide Kazue Sakugawa Shinohara

Professora associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco(UFRPE).

Reginaldo Bastos dos Santos

Mestre em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Thaina Gomes Rodrigues

Graduada em Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Resiane Paula da Silveira

(Organizadora)

Graduada em Licenciatura em Matemática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais - Campus Formiga, especialista em Supervisão Escolar pela Faculdade Batista de Minas Gerais e especialista Educação Especial também pela Faculdade Batista de Minas Gerais. Graduada em Licenciatura em Pedagogia pela FAVENI. Atualmente é servidora efetiva da Prefeitura Municipal de Formiga no cargo de Auxiliar de Educação Especial no Centro de Educação Infantil Professor José Jerônimo de Sousa.



Editora
MultiAtual

The logo consists of a blue circle with three white mountain peaks inside, followed by the text "Editora MultiAtual" where "Editora" is in green and "MultiAtual" is in blue.