

CIDADE NÜVENS

REVISTA DO CENTRO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI

DEZ | 2022
VOLUME 2 | N 6
ISSN 2675 - 6420

Revista do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau
V.2, N.6 Nov./ Dez. 2022 | ISSN 26756420
Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel
Crato - Ceará - Brasil

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Regional do
Cariri – URCA

Revista Cidade Nuvens/ Universidade Regional do Cariri,
Campus Violeta Arraes. v.2, n.6 nov./dez. (2022). CratoCE: URCA,2022

il.; Recurso eletrônico.

ISSN:26756420

Semestral

1. Artes – periódicos, 2. Artes visuais, 3. Teatro, 4. Música, 5.
Poesia; I. Universidade Regional do Cariri, II. Centro de Artes.

CDD: 700

APRESENTAÇÃO

A Revista Cidade Nuvens segue firme em seu propósito de compartilhar e difundir o conhecimento nas áreas teatro, artes visuais, dança e performance. Vinculada ao Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri, a Revista Cidade Nuvens, desde sua primeira edição em 2020, tem contado com valiosíssimas contribuições de professores, estudantes, pesquisadores e profissionais das diversas linguagens artísticas unidos no propósito de fortalecer cada vez mais a produção de conhecimento no estudo das Artes.

Nesta edição, contamos com o montante de 12 artigos e dois trabalhos de poéticas visuais. Abrindo nossa revista, Alexandre Gonçalves e Helenise Monteiro Guimarães em seu artigo *Arte Carnavalesca – A efemeridade sob o olhar estético da Arte*, discorre acerca do trabalho da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, tecendo uma reflexão sobre o consumo imediato e da arte efêmera que é produzida pelo carnavalesco, dialogando diretamente com o pensamento de Didi-Huberman. A seguir, Cleilson Queiroz Lopes em seu artigo *Reflexões sobre fotografia e viagem nos filmes documentários de Agnès Varda*, discorre sobre a importância das viagens e das fotografias para que a autora trabalhe temas como memória e luto, propondo um diálogo com pensamentos de Roland Barthes, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Caren Kaplan, além de outros tópicos filosóficos.

Dando continuidade às contribuições desta edição, Daiane Marques em suas *Considerações iniciais sobre as contribuições sociológicas de Howard Becker e Pierre Bourdieu para o estudo da arte indígena contemporânea brasileira*, apresenta algumas movimentações que artistas e curadores indígenas estão concebendo no cenário das artes visuais, utilizando, para nossa melhor compreensão as abordagens de Howard Becker e Pierre Bourdieu. A seguir, Débora Cristina Sales da Cruz Vieira em *Infância, performance e interseccionalidade: aproximações com a produção científica contemporânea nos campos das Artes Cênicas e da Educação Infantil*, se propõe a desvelar os estudos recentemente publicados sobre infância, performance e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas.

Adentrando o âmbito da dramaturgia nordestina, João Dantas Filho em *Lourdes Ramalho e a autoria feminina no texto dramático* procura retratar a influência das mulheres perante diferentes mudanças políticas e sociais. O autor destaca a dramaturga paraibana Lourdes Ramalho que, conhecedora das questões sociais de seu povo, torna essas questões presentes em sua vasta dramaturgia. Keila Estefany Danielle de Oliveira em *Onde está a dança da pretagogia?: Metodologia antirracista para criar e ensinar dança*, aponta como a pretagogia pode ser inserida no campo de conhecimento da dança através de uma metodologia antirracista de ensino, ressaltando a necessidade do comportamento desobediente uma vez que visa combater técnicas de controle das subjetividades nesse campo artístico.

Luciana Mara Rodrigues dos Santos e Wânia Maria de Araújo em *O conhecimento em arte: um mergulho acrônico e constante para a construção da docência*, analisam o papel da prática de ateliê como elemento fundamental que compõe a construção do conhecimento sobre ensino da arte, bem como para a formação do professor de arte. Diretamente da linguagem cinematográfica contamos com a contribuição de Paulo Henrique Alcântara com seu artigo *A alma é vermelha: imersões em gritos e sussurros, de Ingmar Bergman*, propõe uma análise do filme “Gritos e Sussurros”, dirigido por Ingmar Bergman. Em sua análise, Alcântara chama atenção para os diversos olhares que podem ser lançados sobre suas protagonistas: quatro mulheres dentro de uma casa.

Adentrando o universo da ficcionalidade, Ricardo Philippi, a partir do conceito de espetáculo político, examina a espetacularização da operação lava-jato em seu artigo *Do espetáculo político à ficcionalização da lava jato: a transposição dos “fatos reais”, na série televisiva O Mecanismo*. Gabriela Hermenegildo e Sabrina Fernandes Melo, por sua vez, em seu artigo *Gravuras de Renina Katz e Virgínia Artigas na imprensa comunista*, discute a produção das duas artistas publicada em periódicos da imprensa comunista entre 1940 e 1959, os jornais analisados são *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e a *Revista Cultural Fundamentos*.

Taynara Quites Senra em *A Irreverência do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares: Análise da crítica política nos desfiles de 1984 e 1985*, apresenta os enredos de compromisso e crítica social do carnavalesco Luiz Fernando Reis no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro pelo G.R.E.S Caprichosos de Pilares nos referidos anos.

Na sessão “Alvorecer”, o professor Luiz Renato Gomes Moura em coautoria os discentes Amanda Jacqueline Rodrigues e Elanio Batista Moreira, no artigo *Laboratório de Iluminação Cênica do Departamento de Teatro da URCA: desafios e aprendizagens*, investiga a importância da iluminação cênica na criação teatral, destacando os desafios e as aprendizagens vivenciadas pelos discentes bolsistas que compõem a equipe.

Na sessão de poéticas visuais, contamos com os trabalhos de Alessandro Santos Prates e Francisco Ítalo Juvino de Alencar. Em seu trabalho intitulado *Tecendo moradas: experiências-vivências visuais de um corpo em construção*, Alessandro Santos Prates nos traz imagens de um álbum digital de experiências/vivências fruto de um material elaborado a partir dos debates e leituras da disciplina História, Recepção e Sensibilidade, ofertada pelo PPGCOM da Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Francisco Ítalo Juvino de Alencar, por sua vez, nos traz uma exposição de fotografias em seu trabalho *Chapada do Araripe: Um olhar para além da paisagem*, onde expõe alguns elementos que compõem o território que compreende a Chapada do Araripe, procurando mostrar além de sua paisagem natural, focando em aspectos do seu entorno como cultura, tradição e religiosidade.

Nós, da Equipe Cidade Nuvens, somos extremamente gratos por todas essas generosas contribuições advindas de pesquisadores de toda parte do país. Também agradecemos as valiosas contribuições de nossos pareceristas e de nossos revisores. Desejamos que o leitor desfrute e divulgue essas excelentes leituras!

Yuri de Andrade Magalhães

EXPEDIENTE

Revista Cidade Nuvens, periódico de Artes do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau,
da Universidade Regional do Cariri (URCA-CE).

Universidade Regional do Cariri
Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa
Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Reitoria

Dr. Francisco do O' de Lima Júnior
Dr. Carlos Kleber Nascimento de Oliveira

Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa

Dr. Edson Soares Martins
Dr. Alexsandro Coelho Alencar

Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva
Dra. Ana Claudia Lopes de Assunção

Revista Cidade Nuvens

Núcleo Gestor 2022

Dra. Ana Cláudia Assunção - Departamento de Artes Visuais
Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos - Departamento de Teatro
Ma. Daniela Alves Pereira - Departamento de Teatro
Me. Domingos Sávio Farias de Albuquerque Júnior - Departamento de Teatro
Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes - Departamento de Artes Visuais
Dr. Yuri de Andrade Magalhães - Departamento de Teatro
Antônia Rosana Silva (bolsista) - Departamento de História
Eliana França Ferreira (bolsista)- Departamento de Teatro
Francisco Guilherme Ferreira dos Santos (bolsista)- Departamento de História
Maria Aparecida das Chagas Furtado (bolsista) - Departamento de História
Mateus Santana de Deus (bolsista)- Departamento de Biologia

Diagramação e Projeto Gráfico
Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes – Departamento de Artes Visuais
Mateus Santana de Deus (bolsista)- Departamento de Biologia

Capa

Alessandro Santos Prates

Equipe de Revisão

Dr. Adílio Junior de Souza

Ma. Eloisy Batista Pierre

Esp. João Vítor Zanato

Dr. José Marcos de França

Conselho Editorial

Ana Mae Barbosa – (USP)

Angela de Castro Reis (UNIRIO)

Arthur Marques (UFPB)

Beatrice Picon Vallin (CNSAD)

(Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)

Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)

Eduardo Tudella (UFBA)

Fernando Villar (UnB)

José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)

Lúcio Agra (UFRB)

Marcos Machado (UFGD)

Madalena Zaccara (UFPE)

Mariana Lage (UFJF)

Michele Cabral (UFMA)

Narciso Telles (UFU)

Nobuyoshi Chinen (USP)

Raphael Fonseca (UFRJ)

Sandra Meyer (UDESC)

Sandra Rey (UFRGS)

Revista Cidade Nuvens

Centro de Artes: endereço: Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel. Crato-CE

revista.cidadenuvens@urca.br

**AUTORES
DESTA EDIÇÃO**

ARTIGOS

Alexandre Gonçalves
Cleilson Queiroz Lopes
Daiane Marques
Débora Cristina Sales da Criz Vieira
Gabriela Hermenegildo
Helenise Monteiro guimarães
João Dantas Filho
Keila Estefany Danielle de Oliveira
Luciana Mara Rodrigues dos Santos e
Wânia Maria de Araújo
Paulo Henrique Alcântara
Ricardo Philippi
Sabrina Fernandes Melo
Taynara Quites Senra

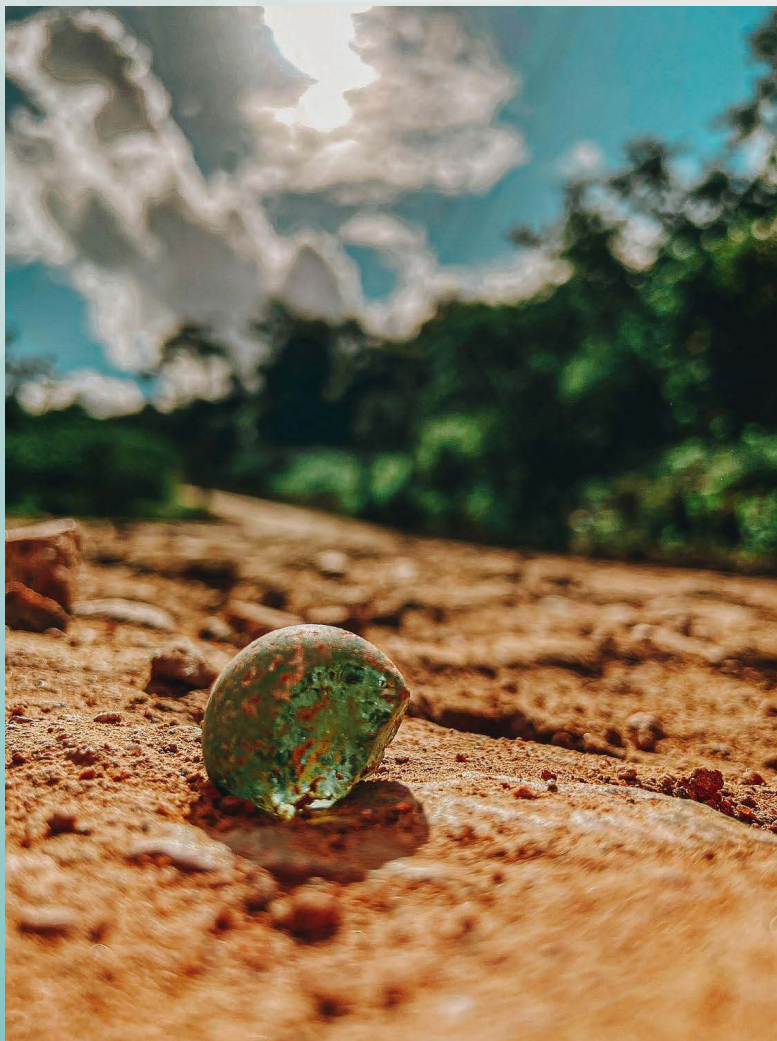
ALVORECER

Amanda Jaqueline Rodrigues,
Elanio Batista Moreira e Luiz Renato Gomes Moura

POÉTICAS VISUAIS

Alessandro Santos Prates
Francisco Ítalo Juvino de Alencar

CIDADENS
NOVENS



CAPA:

pequenos mundos gigantes
onde a imaginação não possui limites

TECENDO MORADAS:

EXPERIÊNCIAS-VIVÊNCIAS VISUAIS
DE UMA CORPO EM CONSTRUÇÃO

Alessandro Santos Prates

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia – UFRB; Graduado em Design pela
Universidade Federal da Bahia – UFBA; contato@aleprates.
com.br | aleprates.com.br
lattes: <https://lattes.cnpq.br/6013090893586312>

SUMÁRIO

ARTIGOS

- ARTE CARNAVALESCA - A EFEMERIDADE SOB O OLHAR ESTÉTICO DA ARTE** - Alexandre Gonçalves e Helenise Monteiro Guimarães 11
- REFLEXÕES SOBRE FOTOGRAFIA E VIAGEM NOS FILMES DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA** - Cleilson Queiroz Lopes 21
- CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES SOCIOLÓGICAS DE HOWARD BECKER E PIERRE BOURDIEU PARA O ESTUDO DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA** - Daiane Marques 29
- INFÂNCIA, PERFORMANCE E INTERSECCIONALIDADE: APROXIMAÇÕES COM A PRODUÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA NOS CAMPOS DAS ARTES CÊNICAS E DA EDUCAÇÃO INFANTIL** - Débora Cristina Sales da Criz Vieira 37
- LOURDES RAMALHO E A AUTORIA FEMININA NO TEXTO DRAMATÚRGICO** - João Dantas Filho 48
- ONDE ESTÁ A DANÇA DA PRETAGOGIA: metodologia antirracista para criar e ensinar dança** - Keila Estefany Danielle De Oliveira 57
- O CONHECIMENTO EM ARTE: UM MERGULHO ACRÔNICO E CONSTANTE PARA A CONSTRUÇÃO DA DOCÊNCIA** - Luciana Mara Rodrigues dos Santos Wânia Maria de Araújo 68
- A ALMA É VERMELHA: IMERSÕES EM GRITOS E SUSSURROS, DE INGMAR BERGMAN** - Paulo Henrique Alcântara 80
- DO ESPETÁCULO POLÍTICO À FICCIONALIZAÇÃO DA LAVA JATO: A TRANSPOSIÇÃO DOS "FATOS REAIS" NA SÉRIE TELEVISIVA O MECANISMO** - Ricardo Philippi 87
- GRAVURAS DE RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS NA IMPRENSA COMUNISTA** - Gabriela Hermenegildo e Sabrina Fernandes Melo 98
- A IRREVERÊNCIA DO G.R.E.S. CAPRICHOSOS DE PILARES ANÁLISE DA CRÍTICA POLÍTICA NOS DESFILES DE 1984 E 1985** - Taynara Quites Senra 109
- ALVORECER LABORATÓRIO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA DO DEPARTAMENTO DE TEATRO DA URCA** - Amanda Jaqueline Rodrigues, Elanio Batista Moreira e Luiz Renato Gomes Moura 118
- POÉTICAS VISUAIS TECENDO MORADAS: EXPERIÊNCIAS-VIVÊNCIAS VISUAIS DE UM CORPO EM CONSTRUÇÃO** - Alessandro Santos Prates 128
- CHAPADA DO ARARIPE: Um olhar para além da paisagem** - Francisco Ítalo Juvino de Alencar 136

ARTIGOS

CIDAD-
NÜVENS

RESUMO

Há, no Brasil, muitas formas de manifestações culturais devido às raízes da população, uma vez que recebeu a contribuição de diversos povos. A cultura popular constitui-se nas formas de ser, agir, pensar e se expressar dos diferentes grupos. São práticas e ações sociais advindas de crenças, valores e regras morais que permeiam e identificam um agrupamento. Dentre essas festas, encontra-se o carnaval, considerada a maior festa popular do Brasil. As escolas de samba caracterizam o carnaval brasileiro em diversas cidades. O processo de construção artístico cultural de uma escola de samba fica a cargo de um personagem denominado Carnavalesco, que é um importante personagem dos bastidores de um desfile de carnaval. O presente trabalho traz a professora e carnalesca Maria Augusta Rodrigues que, em 2015, concedeu uma entrevista ao jornalista Caio Barretto Briso do jornal O Globo, na qual ela falou um pouco de sua construção como carnalesca. Das falas da professora Maria Augusta, uma, sem sombra de dúvidas, chamou-me a atenção: quando ela se reporta à arte de consumo imediato, a arte efêmera. Para discutir o conceito de arte efêmera, produzida pelos carnalescos, em particular pela professora Maria Augusta Rodrigues, o trabalho se pauta, inicialmente, no pensamento de Didi-Huberman em sua participação, em 2017, na conferência “Imagens e Sons como Forma de Luta”, que ocorreu no SESC São Paulo.

Palavra-chave: Carnaval, Arte, Arte efêmera, Didi-Huberman.

CARNIVAL ART - EPHEMERALITY UNDER THE AESTHETIC VIEW OF ART

ABSTRACT

There are many forms of cultural manifestations in Brazil, due to the roots of the population, since it received the contribution of different peoples. Popular culture is constituted in the ways of being, acting, thinking and expressing themselves of different groups. They are social practices and actions arising from beliefs, values and moral rules that permeate and identify a grouping. Among these parties, there is the carnival, considered the biggest popular party in Brazil. The samba schools characterize the Brazilian carnival in several cities. The process of cultural artistic construction, of a samba school, is in charge of a character, called Carnavalesco, who is an important backstage character of a carnival parade. The present work brings the teacher and carnival artist Maria Augusta Rodrigues, who in 2015, gave an interview to journalist Caio Barretto Briso from the newspaper O Globo, where she spoke a little about her construction as a carnival artist. From the speeches of teacher Maria Augusta, one without a doubt caught my attention, when she refers to the art of immediate consumption, the ephemeral art. To discuss the concept of ephemeral art, produced by carnival artists, in particular Professor Maria Augusta Rodrigues, the work is initially based on Didi-Huberman's thinking in his participation in 2017 in the conference “Images and Sounds as a Form of Struggle”, which took place at SESC São Paulo.

Keywords: Carnival, Art, Ephemeral art, Didi-Huberman.

1 Possui graduação em Enfermagem pela Universidade Gama Filho (1997) possui mestrado em Enfermagem pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004) e Doutorado pela Escola de Enfermagem Ana Neri da Universidade Federal do Rio de Janeiro onde desenvolveu a tese sobre a saúde do trabalhador no carnaval; no momento cursa um segundo Doutorado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/2683850771502309>

2 É graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e Doutorado em Artes Visuais (2006) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. É professora Associado 1 do departamento de História e Teoria da Arte EBA da UFRJ.

INTRODUÇÃO

O encontro de diferentes culturas no Novo Mundo deu origem às manifestações de matriz africana nas Américas, em todos os âmbitos, como nas escolas de samba, uma junção de dança, canto, musicalidade e arte; e na culinária, como a Feira das labás.

Hoje as manifestações da cultura Afro-Brasileira são compartilhadas por todos os brasileiros. Muitas delas fazem parte do patrimônio nacional. (Gonçalves et al, 2017)

Há, no Brasil, muitas formas de manifestações culturais, devido às raízes da população, uma vez que recebeu a contribuição de diversos povos. A cultura popular se constitui nas formas de ser, agir, pensar e se expressar dos diferentes grupos. São práticas e ações sociais advindas de crenças, valores e regras morais que permeiam e identificam um agrupamento.

Para D'Ambrosio (2001), a cultura se manifesta no complexo de saberes e fazeres e, também, na comunicação e nos valores das pessoas. Em todos os tempos e em todas as culturas, o conhecimento é gerado pela necessidade de uma resposta a problemas e situações distintas, subordinado a um contexto natural, social e cultural. Cada grupo e cada cultura desenvolvem práticas que se relacionam com seu modo de vida e obstáculos que enfrentam no cotidiano. Estas manifestações culturais caracterizam, identificam e representam a cultura de um povo ou nação, cada um com suas determinadas particularidades e princípios pela liberdade plena de opinião e pensamento. (BRITO, 2004, p.1)

Dentre essas festas, encontra-se o carnaval, considerada a maior festa popular do Brasil. Trata-se de um grande evento turístico que agrega milhares de pessoas, que participam, seja de forma direta, na organização e na realização do evento, seja de modo indireto, por meio de produtos e serviços requeridos para esse fim. Cada região brasileira promove o seu carnaval conforme sua cultura e tradição.

As escolas de samba caracterizam o carnaval brasileiro em diversas cidades, e o fazem em importante data para o turismo no Brasil. Essa manifestação da cultura brasileira, em particular, promove desfiles em ruas e avenidas, suas criações vão desde um pequeno elemento cenográfico a uma notável alegoria, além das fantasias e também das melodias. Num desfile, há uma certa comunhão entre diversas artes.

O processo de construção artístico cultural de uma escola de samba fica a cargo de um personagem, denominado carnavalesco, que é um importante personagem dos bastidores de um desfile de carnaval. Ele é o responsável por toda esta mostra cultural, no tocante à imagem e à criação visual / artística, mas esse profissional estará acompanhado de demais artistas.

A grande paixão, que foi inspiração do poeta é o enredo / Que emociona a velha guarda lá na comissão de frente / Como a diretoria / Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão / São escultores, são pintores, bordadeiras / São carpinteiros, vidraceiros, costureiras, figurinista, desenhista e artesão / Gente empenhada a construir a ilusão. (Martinho da Vila, 1984)

Para Carvalho e Gevehr, em seu estudo intitulado "Uma visão interdisciplinar da escola de samba, espaços democráticos de desenvolvimento social e de pertencimento comunitário", de 2011, eles apontam

que o carnavalesco desenvolve as alegorias, que integram o tema/assunto e o enredo/contexto da escola de samba, assim, promove não apenas um espetáculo visual, mas também aborda uma questão social, pois permite a reflexão das pessoas que dele participam. Cabe a ele, a criação de toda a estrutura do desfile: fantasias e carros alegóricos, coordenando cores, luzes, melodia e ritmos. Isto é, ele é responsável pela criação de um modelo de desfile, que a escola seguirá, que será julgado durante a apresentação por uma comissão designada e, acima de tudo, pela população que aprecia essa festa popular.

O presente trabalho trata de um ensaio qualitativo, com abordagem fenomenológica, que traz a professora e carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, que, em 2015, concedeu uma entrevista ao jornalista Caio Barretto Briso, do jornal O Globo. Nessa entrevista, ela falou um pouco de sua construção como carnavalesca. Das falas da professora Maria Augusta, uma, sem sombra de dúvidas, chamou-me a atenção:

As lembranças sambam na memória de Maria Augusta Rodrigues. Era carnaval de 1969 e a aluna de Belas Artes trabalhava como ajudante de seu professor, o carnavalesco Fernando Pamplona, na decoração do baile do Copacabana Palace. Foram dois meses de trabalho duro, tudo feito à mão. Como aluna mais antiga, era ela quem chefiava a equipe. Tão logo a festa acabou, viu com tristeza o cenário, feito com esmero, ser destruído em poucos minutos. Estava inconsolável quando Pamplona lhe tocou o ombro e disse, serenamente: “Aguente. O que fazemos é para ser destruído. Nosso trabalho é de consumo imediato”. / Era uma lição importante para a jovem de 27 anos. Maria Augusta aprendia ali que, se a vida é efêmera, o carnaval é ainda mais. Ela não sabia, mas, naquela noite, seu destino iria mudar para sempre.” (Briso, 2015)

Entende-se, como obra efêmera, produções transitórias e temporárias, tais como performances, happenings, instalações e trabalhos artísticos, cuja temporalidade depende da resistência material do objeto. Diferente da pintura e da escultura clássica, em que o suporte é perene, e, portanto, perpetua-se no espaço-tempo.

O artigo está estruturado em três seções, além desta introdução. A primeira busca discutir o conceito de arte efêmera, produzida em particular pela professora Maria Augusta Rodrigues, à luz do pensamento de Didi-Huberman, em sua participação em 2017 na conferência “Imagens e Sons como Forma de Luta”, que ocorreu no SESC São Paulo. A seção seguinte busca descrever a construção de um grande espetáculo, como o produzido pelas escolas de samba, através do olhar e do ofício do carnavalesco, profissional responsável pela criação e pelo desenvolvimento, no tocante artístico visual, de um desfile de escola de samba. Na terceira e última seção, registramos a conclusão do ensaio, buscando essa relação do fazer e do pensar no desfile de uma escola de samba com o exposto no pensamento e conceito de efemeridade elaborado por Didi-Huberman em sua participação, em 2017, buscamos de certa forma conceituar esse Brasil plural feito à mão.

A EFEMERIDADE DA IMAGEM E ARTE.

Para discutir o conceito de arte efêmera, produzida pelos carnavalescos, em particular pela professora Maria Augusta Rodrigues, irei me pautar, inicialmente, no pensamento de Didi-Huberman em sua participação, em 2017, na conferência “Imagens e Sons como Forma de Luta”, que ocorreu no SESC São Paulo.

Nas palavras de Lins (2017), durante o colóquio, Didi-Huberman apresenta uma “montagem” de imagens, na qual analisa os gestos dos braços erguidos de manifestantes em diversos trabalhos, de pintores como Goya, Picasso, Courbet e Delacroix e nas obras de artistas como Ana Mendieta e Helena Almeida. O autor conclui que as imagens devem transcender a mera função representativa, “as imagens funcionam psiquicamente e socialmente como operadoras de ressubjetivação”.

Portanto, as imagens produzem memória e operam por meio da sua “eficácia visual” que, para além das obras pictóricas e escultóricas, está presente nos registros (fotográficos e videográficos) das obras efêmeras.

Pensar a potência “virtual” das imagens pode ser o caminho para ressignificá-las na contemporaneidade. A arte efêmera está repleta de imagens icônicas, que evidenciam tanto o passado como o presente, marcados pelas lutas sociais e pelas rupturas com os limites da própria arte.

Na tentativa de seguir um caminho próximo ao proposto por Didi-Huberman, é necessário problematizar a questão do olhar do historiador em todas as dimensões e sentidos - desde a escolha das imagens e/ou obras e dos artistas até a apreensão metodológica em relação ao visual da imagem a ser analisada. Sobre essa relação do historiador com a obra, Didi-Huberman propõe a busca pelo sentido da imagem na ruptura com a sujeição do visível ao legível e com a certeza da historiografia da arte. Na verdade, é na defesa do conceito de invisível, aquilo que não é visível, mas, ao mesmo tempo, perceptível pelo olhar, que Didi-Huberman calca o seu pensamento para as categorias do visual relacionando o “visível” à dúvida fenomenológica da objetividade da visão, o “legível” à questão do anacronismo e o “invisível” ao conceito de virtualidade. Tais categorias estariam vinculadas a diferentes modalidades do “olhar” e de imagens. Com a palavra Didi-Huberman. (LINS, Jacqueline Wildi)

Em sua pesquisa, Souza (2017) cita trechos do livro *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, de Georges Didi-Huberman, no qual ele destaca a especificidade do tempo que constitui a obra de arte, defendendo a ideia de que a imagem deflagra múltiplos elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes. Nesse sentido, a obra revela a memória que traz consigo, memória essa que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”

Neste artigo, imagem pode adquirir o sentido amplo de obra de arte. Assim, a obra de arte pode ser vista como um sítio a ser explorado; a cada escavação, camadas do tempo são expostas, revelando a trama que as liga

Para alguns pensadores, como Neiva Junior (1986) a imagem é basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. Para ele, após contemplar a síntese da imagem é possível explorá-la aos poucos, onde será possível visualizar novamente a totalidade da imagem.

Em sua pesquisa de mestrado, Marcela Botelho Tavares, 2012, apresenta o conceito de anacronismo desenvolvido por Didi-Huberman, no qual dialoga intensamente com a atividade teórica de Walter Benjamin; seu trabalho teórico é visto como um pensamento anacrônico, pois resiste ao modelo temporal do historicismo. O modelo temporal defendido e/ou apresentado por Benjamin em seus estudos são modelos que apresentam formas e tempos diferentes para as montagens, para ele as relações do hoje/agora entre o não mais agora é uma questão de temporalidade.

Ainda para Benjamin, a memória teria uma grande importância para o se pensar a história; Benjamin

não irá entender a história como uma representação do passado e sim como uma apresentação. Através dos conceitos de memória, Benjamin aponta a possibilidade do trabalho no campo da apresentação e construção a partir do presente, possibilitando com correlações com o passado.

O historiador se identifica então com a figura do arqueólogo, a imagem aparece no centro da vida histórica por se constituir como um objeto dialético, produtor de uma historicidade anacrônica. (NASCIMENTO, 2005)

Para Didi-Huberman, 2015, o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitui um obstáculo à sua compreensão. (RAHME, 2020)

O que Didi-Huberman realmente propõe é uma escrita da história como imagem dialética feita mediante a montagem de tempos anacrônicos, pois as diferentes temporalidades presentes na imagem referem-se a diferentes modalidades do olhar. Sendo assim, o que vemos só vale e só vive em nossos olhos pelo que nos olha.

Jacquiline Wildi Lins (2009), em seu estudo “O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte”, traz uma citação de Didi-Huberman do livro intitulado *O que vemos, o que nos olha*, onde o mesmo reconhece a necessidade de um certo tipo de olhar, de um certo tipo de obra e de um certo tipo de discurso diferentes da postura pregada pelos defensores da história positivista. Esse filósofo e historiador da arte percebe a eficácia simbólica da obra na categoria do invisível, categoria está intangível, calcada na perda, ou melhor, na não presença.

Ainda segundo Lins, para Didi-Huberman, nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente.

Em “Rupturas, Limites e Tensões da Arte Efêmera no Brasil e na Argentina”, sua publicação sobre a participação de Didi-Huberman no colóquio de arte efêmera, Jacqueline Wildi Lins conclui que, em suas próprias palavras, “o fazer artístico, principalmente nas artes plásticas, significa, antes de tudo, produzir imagens. Por conseguinte, refletir sobre a imagem, dispensando-lhe rigoroso tratamento teórico, configura procedimento crucial e incontornável nos campos da teoria, da história e da filosofia da arte”.

A ARTE AO OLHAR CARNAVALESCO – EFEMERIDADE OU ILUSÃO

O sambista é um artista / E o nosso tom é o diretor de harmonia / Os foliões são embalados / Pelo pessoal da bateria / Sonhos de reis, de pirata e jardineira / Pra tudo se acabar na quarta-feira (Martinho da Vila, 1984)

No estudo intitulado *Manifestação da cultura popular – Carnaval: Uma análise comparativa entre os processos de criação de alegorias, modelagem matemática e etnomatemática*, de Zulma Elizabete de Freitas Madruga; Maria Salett Biembengut (2014), o carnavalesco é o importante personagem dos bastidores de um desfile de carnaval; sendo o responsável por esta mostra cultural. Compete a ele a produção da temática do enredo e samba-enredo, além da expressão da visualidade na festa e o sentido do personagem na cultura popular, bem como todo carnaval da agremiação.

Ainda em seu estudo, esse papel do carnavalesco, ocorre por meio da direção dos trabalhos de execução dos carros, das alegorias e dos tripés no barracão, assim como do modelo dos figurinos das

fantasias de alas e destaques, sob auxílio de artesãos, marceneiros, ferreiros, aderecistas, entre outros - equipe que permitirá materializar o “modelo” do carnavalesco, a partir do resultado da relação de numerosas pessoas com trajetórias e posições diversas, num processo dinâmico de criação coletiva.

Um carnavalesco, no processo de criação de alegorias, por exemplo, recebe um tema a ser desenvolvido, procura entender a proposta desse tema para, então, criar as alegorias que irão para o desfile e, neste processo, traz consigo seus saberes e suas tradições. O carnavalesco é a mola mestra dessa indústria cultural, chamada Escola de Samba (Madruga, Biembengut, 2015).

Tornou-se comum caracterizar as Escolas de Samba como grandes “indústrias da cultura”. Essa expressão também pode estar relacionada à organização de trabalho e produção das agremiações, que se assemelham as de uma fábrica, devido ao alto número de funcionários que atuam diretamente nas Escolas de Samba e aos empregos e cargos profissionais criados indiretamente pela festa (FILHO, 2008).

O espaço de trabalho e a grandiosidade das produções também são importantes fatores que caracterizam as agremiações como indústrias. Hoje, as Escolas de Samba estão no centro de uma enorme cadeia produtiva.

A partir da análise do processo histórico de concepção das Escolas de Samba e dos concursos de carnaval, seria infundado buscar uma pureza dos desfiles, assim como apresenta Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008) ao dizer que “o acesso a uma ‘tradição popular pura’ é humanamente impossível (...) as ideias de autenticidade e pureza comportam problemas. Sugerem a homogeneidade, e a cultura popular é, e sempre foi, essencialmente diversa”.

Ainda segundo Cavalcanti (2006), ela traz as discussões desenvolvidas por Bakhtin (1999) na sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, na qual, através da obra de Rabelais, o autor desenvolve reflexões sobre a cultura popular e as suas formas de transgressão, principalmente através do riso nas manifestações do carnaval.

Elas dão origem ao entendimento do que Ginzburg apresenta como singularidade entre as culturas, isto é, as manifestações da cultura popular e da cultura dita oficial se relacionam nas experiências de sua materialização no cotidiano social.

Não existem, assim, formas puras de manifestação cultural, tanto da cultura popular quanto da dita oficial, apesar de suas respectivas representações darem significado ao lugar das classes sociais nas sociedades.

Em citação a Hermano Vianna, escritor de *O mistério do Samba*, Nelson da Nóbrega Fernandes (2001) apresenta que “o samba foi uma resposta criativa, de gênios populares, estimulados por uma demanda de intelectuais de elite, interessados em organizar normas, valores, o imaginário social e a identidade nacional”.

A partir da leitura dos artigos “Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer” (COSTA et al; 2003) e “A Indústria Cultural Hoje” (DURÃO et al; 2008), é possível concluir que o conceito de Indústria Cultural foi desenvolvido pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*.

Ao desenvolver o conceito de Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer acreditavam que não era possível realizar análises a respeito das ideologias limitando-se, apenas, ao estudo das doutrinas políticas vigentes.

Para eles, era necessário ampliar as reflexões, passando a observar também as formas simbólicas que estão presentes no mundo social, tendo em vista a importância das relações nas sociedades e as maneiras nas quais se produz e se intensifica a massificação dos indivíduos.

O desenvolvimento da comunicação em massa, para os teóricos, resultou em um impacto fundamental

sobre as ideologias nas sociedades modernas.

Para Maciel (2011), a Indústria Cultural consegue aliar cultura à economia, tendo como ação principal a desconstrução da autonomia subjetiva dos indivíduos sendo também responsável, por condicionar os aspectos mais subjetivos à estrutura social, enquadrando o homem como massa e, desta forma, ele passa a ser identificado como um indivíduo de subjetividade neutra, que tem como função principal assimilar o que é reproduzido pelo capital. A Indústria Cultural é responsável por proporcionar a coisificação do indivíduo.

Maciel (2011) apresenta, a partir das discussões sobre o conceito de Indústria Cultural e da massificação dos consumos culturais promovida por ela, que a arte corre o risco de perder três principais características, a saber: a sua expressividade, o trabalho de criação e a experimentação do novo.

Tal qual uma ópera, gênero do barroco que surgiu da ambição de reunir todas as artes, o desfile das escolas de samba passa a ser alicerçado em um cada vez mais fechado sistema de representação, isto é, uma forma na qual os elementos substituem, representam ou imitam ideias, conceitos, novamente a repetição da massificação.

Um modelo que, no caso dos desfiles, é perceptível no conjunto de alegorias e fantasias que representam os conceitos projetados por sinopse, croquis e protótipos, estruturas previamente elaboradas pelo carnavalesco, essa espécie de autor e diretor geral do espetáculo (arte), encarregado da concepção e da execução do "teatro" carnavalesco.

O formato das escolas de samba é a síntese de várias expressões culturais de celebração do carnaval que ocupavam as ruas no início do século passado (CABRAL, 1996, pp. 61-62). Desde então, as escolas de samba se ajustam a novas linguagens, possibilidades tecnológicas e econômicas. A cada ano se reafirmam enquanto modo de expressão cultural.

A narrativa carnavalesca da escola, na sua porção visual, tem, por exemplo nos carros alegóricos, elementos que sintetizam tópicos do enredo. As grandes dimensões permitem a visualização tanto para quem está ao nível da passarela de desfile quanto nas arquibancadas.

Esse elemento cênico, a alegoria, só alcança a totalidade do seu sentido quando está na avenida, em movimento. Nesse momento, os participantes que servem de composições de carro dançam livremente ou apresentam alguma coreografia, os participantes que estão fantasiados de destaques enriquecem o aspecto visual, e ainda há, na maioria das vezes, efeitos de luz e de movimentos mecânicos.

No entanto, essa efêmera e cíclica passagem das escolas de samba, agora com suas alegorias, componentes fantasiados e demais elementos cenográficos e humanos juntos, pelo local de desfiles é precedida e sucedida por momentos em que todos esses elementos supracitados foram observados isoladamente.

É isso que ocorre antes e após os desfiles. Destituídos do contexto que os originou, os elementos artísticos de uma escola de samba mostram-se apartados da narrativa pretendida. Silenciosa, inerte, fragmentária.

O carnaval das escolas de samba enseja encantadoras narrativas, como as de João do Rio. E em cada desfile é apresentada uma nova narrativa que versa sobre os mais originais e inesperados enredos possíveis.

No permanente ciclo carnavalesco, a força aglutinadora da região da antiga Praça Onze se reafirma como local do entusiasmado povo do samba.

CONCLUSÃO

Discutir os resultados de um estudo fenomenológico consiste em entender a postura do pesquisador ao se abster do conhecimento prévio do fenômeno com a finalidade de explorar a forma como estão experimentados e ou vivenciados o objeto do estudo.

Mas faz-se relevante entender o fenômeno, ou mesmo, as coisas como elas realmente são e como se manifestam, discutir o processo e/ou o conceito de arte efêmera no carnaval, nos transcende aos conceitos de fenômenos a partir de leis, ou simplesmente a partir de princípios.

Didi-Huberman propõe uma escrita da história como imagem dialética feita mediante a montagem de tempos anacrônicos, para ele, o que vemos só vale e só vive em nossos olhos pelo que nos olha.

Em suas palavras, a imagem se impõe com tanta força em nosso universo que sua impressão se deve, sem dúvida, ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente; para tanto, ele, Didi-Huberman, traz a ópera para singularizar e/ou representar esse sistema de representação, característico de um desfile das escolas de samba, onde é possível perceber a forma na qual os elementos se substituem, representam ou imitam ideias, conceitos, novamente, a repetição da massificação.

Para Cabral (1996) o formato das escolas de samba é a síntese de várias expressões culturais de celebração do carnaval que ocupavam as ruas no início do século passado. Desde então, as escolas de samba se ajustam a novas linguagens, possibilidades tecnológicas e econômicas. A cada ano se reafirmam enquanto modo de expressão cultural.

No entanto, essa efêmera e cíclica passagem das escolas de samba, agora com suas alegorias, componentes fantasiados e demais elementos cenográficos e humanos juntos, pelo local de desfiles é precedida e sucedida por momentos em que todos esses elementos supracitados foram observados isoladamente.

Momentos como as lembranças de Maria Augusta Rodrigues, do carnaval de 1969, quando Pamplona lhe tocou o ombro e disse, serenamente: "Aguente. O que fazemos é para ser destruído. Nosso trabalho é de consumo imediato".

Esse consumo imediato, proposto por Pamplona, descreve na verdade o processo da efemeridade não apenas da vida, mas, principalmente, da arte carnavalesca, que se trata de uma arte de consumo imediato da qual não iremos obter os mesmos resultados num outro momento. Algo que percebemos, por exemplo, no desfile das campeãs, quando as seis primeiras colocadas se apresentam após o resultado da apresentação oficial. Para muitos, essa apresentação é sempre mais irreverente e divertida.

Apesar de estarmos falando da mesma escola de samba, que irá desfilar com as mesmas fantasias, alegorias, samba e componentes, o desfile será diferente, a magia do momento não se repete, cada momento, cada apresentação é única, seja no desfile oficial e das campeãs ou no próprio desfile, uma vez que cada componente, alegorias e demais seguimentos se apresentam em cada cabine de jurados, que totalizam quatro cabines.

Para Lins, a construção do desfile reflete o pensamento de Didi-Huberman, entendendo que essa construção parte da problematização do olhar do outro em todas as dimensões e em todos os sentidos, desde a escolha do tema (enredo), das imagens e/ou das obras e dos artistas que irão referenciar o tema até a apreensão metodológica em relação ao visual da imagem produzida que será analisada (a escola de samba).

Ainda para Lins, tais escolhas estariam vinculadas a diferentes modalidades do "olhar", ou seja, da

percepção do outro, nesse caso o carnavalesco, que através da interpretação das imagens estará sempre relacionada ao visível e ao invisível e assim esse olhar ganha uma importância quanto à percepção do outro, das imagens refletidas.

Essa relação entre arte e consumo imediato é o que tange o desfile de uma escola de samba, é o que define o trabalho do carnavalesco e de todos os profissionais que participam dessa construção festiva, seguindo as memórias de Maria Augusta Rodrigues e o pensamento de Didi-Huberman, a efemeridade em toda sua essência consiste nessa interpretação e no consumo imediato em que você não tem certeza se as interpretações das imagens serão semelhantes, uma vez que fatores individuais participam desse consumo.

O desfile de uma escola de samba, como já diria o poeta Martinho da Vila, no samba enredo da escola de samba Unidos de Vila Isabel para o carnaval de 1984, é uma grande festa, em seu poema ele diz: "Mas a quaresma lá no morro é colorida / Com fantasias já usadas na avenida / Que são cortinas / Que são bandeiras Razões pra vida, / Tão reais da quarta-feira; Pra tudo se Acabar na Quarta-Feira". Assim é o desfile de escola de samba, trata-se de uma obra, que precisa ser consumida imediatamente, literalmente, pra tudo acabar na quarta-feira.

REFERÊNCIAS

- CABRAL, S. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lumiar, 1996, 448p
- CARVALHO, R, E, U; GEVEHR, D, L. **Uma visão interdisciplinar da escola de samba, espaços democráticos de desenvolvimento social e de pertencimento comunitário**. Memória, Identidade e Patrimônio cultural: uma contribuição dos estudos regionais. DOI 10.37885/201102346
- CAVALCANTI, M. L. V. C. 2. Ed. **O Mundo Invisível**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Ciências Humanas, 2008. v. 1. 142p.
- **O rito e o tempo. Ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1. 111p.
- 3^ª Ed. **Carnaval carioca dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. v. 1. 267p.
- COSTA, A, C, S; PALHETA, A, N, A, A; MENDES, A, M, P; LOUREIRO, A, S. **Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer**. Movendo Idéias, Belém, v8, n.13, p.13-22, jun 2003.
- Didi-HUBERMAN, G. **Olhos livres da história**. Revista Ícone Recife, Vol. 16, N. 2, 161-172, nov. 2018. (ISSN 2175-215X)
- FILHO, L. C. P. **A Economia Criativa do Carnaval**. Rio de Janeiro: INAE - Instituto Nacional de Altos Estudos. 2012.
- FILHO, A. M.; SILVA, G. C. F.; OLIVEIRA, A. M. **Nas tramas da história – o trabalho artesanal em Goiás e sua apropriação pela moda**. Anais do IV Simpósio Nacional Do Cieaa - II Simpósio Nacional de História, I Colóquio da UEG na Escola, 2008.
- GONÇALVES, M. A. R.; RIBEIRO, A. P.; CARDOSO, C.; PEREIRA, V. O. **As labás: Orixás e Cozinheiras**. Rio de Janeiro: Outras Letras / UERJ, 2017 ISBN 978.85.6488.039-3
- LINS, J. W. Arte, Imagem e Memória: Reunindo as peças da inelutável cisão do ver in FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. **Encantos da Imagem: Estâncias para a prática historiográficas entre história e arte**. Goiânia: Letras Contemporâneas, 2010.
- LINS, J. W. **O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte**. DAPesquisa, Florianópolis, v.4 n.6, p.338-343, 2009.

- MACIEL, L. C. **Arte e emancipação em Theodor W. Adorno**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011.
- MADRUGA, Z, E, F; BIEMBENGUT, M, S. **Manifestação da cultura popular – Carnaval: Uma análise comparativa entre os processos de criação de alegorias, modelagem matemática e etnomatemática**. Canoas, Unisalle, Revista de Educação, Ciência e Cultura, v. 19, n. 1, jan./jul. 2014 (ISSN 2236-6377)
- MONTES, I. C. **A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 33- 53, nov. 2016.
- NASCIMENTO, R, A. **Charles Baudelaire e a arte da memória**. ALEA VOLUME 7 NÚMERO 1 JANEIRO – JUNHO 2005 p. 49-63 <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2005000100004>
- NASCIMENTO, R. A. **Charles Baudelaire e a arte da memória**. Alea Vol. 7. N. 1. janeiro – junho 2005 p. 49-63
- RAHME, A. M. **Imagem e Anacronismos em Didi-Huberman**. Seminário regular do Grupo Museu/Patrimônio. São Paulo, Brasil. Maio 2020
- RODRIGUES, M. A. **Maria Augusta Rodrigues: a maga criadora de carnavais inesquecíveis**. [Entrevista cedida a] Caio Barretto Briso. O Globo. Rio de Janeiro, Entrevista de 15/02/2015.
- SANTOS, N. S. **“Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”: carnavalesco, individualidade e mediação cultural**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA. 2006
- SOUZA, P. T. S. **Rupturas, Limites e Tensões da Arte Efêmera no Brasil e na Argentina**. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, V. 7, N. 13, dezembro de 2017.
- TAVARES, M. B. **O(s) tempo(s) da imagem [manuscrito]: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman**. Ouro Preto. Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP/ IFAC. 2012.
- VILA, M. **Pra Tudo Se Acabar na Quarta Feira**. Unidos de Vila Isabel, Carnaval 1984.

REFLEXÕES SOBRE FOTOGRAFIA E VIAGEM NOS FILMES DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA

Cleilson Queiroz Lopes¹

RESUMO

O presente artigo pretende analisar a relação entre viagem e fotografia a partir dos filmes documentários da cineasta Agnès Varda. As viagens e fotografias são imprescindíveis para que a autora trabalhe temas como memória e luto nos seus documentários. Neste sentido e em diálogo com os autores Roland Barthes, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Caren Kaplan, debato outros tópicos filosóficos ainda não discutidos acerca do trabalho da cineasta. Opto por aspectos do método cartográfico a partir da pesquisadora Suely Rolnik como metodologia possível. O artigo reflete sobre os sistemas de representação e a elaboração narrativa dos filmes a partir de uma tríade formada entre fotografia, cinema documentário e viagem.

Palavras-chave: Fotografia; Viagem; Documentário; Agnès Varda.

REFLEXIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA Y LOS VIAJES EN EL DOCUMENTAL DE AGNÈS VARDA

RESUMEN

Este artículo se propone analizar la relación entre viaje y fotografía a partir de los documentales de la cineasta Agnès Varda. Los viajes y las fotografías son fundamentales para que la autora trabaje temas como la memoria y el duelo en sus documentales. En este sentido y en diálogo con los autores Roland Barthes, Gaston Bachelard, Walter Benjamin y Caren Kaplan, discuto otros temas filosóficos aún no discutidos sobre la obra del cineasta. Opto por aspectos del método cartográfico basado en la investigadora Suely Rolnik como posible metodología. El artículo reflexiona sobre los sistemas de representación y elaboración narrativa de las películas a partir de una tríada formada entre fotografía, cine documental y viajes.

Palabras clave: Fotografía; Viajar; Documental; Agnès Varda

1 Experiência na área de Artes. Trabalho com teatro desde 2008, quando entrei na Cia Ortaet de Teatro e no Grupo de atores do SESC, no Estado do Ceará. No ano de 2011 iniciei a Universidade Regional do Cariri - URCA, no Curso de Licenciatura em Teatro, onde produzi o monólogo denominado É o que fica, partindo-se de um processo do Ator- encenador - Dramaturgo, onde obtive resultados significativos em festivais de Fortaleza. <http://lattes.cnpq.br/9953811932636474>

É no ato de viajar, sempre presente de diferentes formas nos filmes documentários de Agnès Varda², que se encontram problemáticas ainda não refletidas. São algumas delas: a pulsão pela viagem, as motivações para que ocorra o início do percurso e as relações que podem ser traçadas a partir das fotografias como disparadoras de viagens possíveis.

O artigo intitulado *Reflexões sobre fotografia e viagem nos filmes documentários de Agnès Varda* deseja uma identificação e reflexão sobre os tipos de viagem e fotografia presentes em três filmes documentários da cineasta. Parte-se do princípio de que fotografias e viagens estão intimamente relacionadas nos seus filmes, elaborando combinações distintas e complexas.

É possível perceber um crescente interesse na relação entre as fotografias e o estatuto autobiográfico e documental nos filmes de Agnès Varda. Sem querer me distanciar deste movimento de pesquisa, meu desejo é o de somar um ponto, que para mim se torna também um conceito-chave. Ele está presente na maior parte dos filmes documentários da cineasta: a viagem.

Acredito que este termo pode somar-se às pesquisas atuais, possibilitando novas análises, interpretações e combinações na contemporaneidade. Ele consegue apontar caminhos, por vezes criando pontos de fuga e escapatória, mas também de enlace e síntese.

Para tal análise me aproximo de aspectos da metodologia cartográfica, percebendo que fotografias, paisagens e pessoas estão em transformação contínua, baseando-me em teóricos como Suely Rolnik (1989). A cartografia neste trabalho aponta possibilidades sensíveis de uma escrita disparada a partir da relação entre fotografia e viagem.

Alguns pesquisadores têm se dedicado na relação entre os filmes documentários de Agnès Varda com as fotografias e o seu estatuto de real. Tainah Negreiros (2016), em seu artigo intitulado *Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda*, reflete sobre fotografia e filme documentário, pontuando a formação de Agnès Varda em fotografia como sendo de grande relevância para a sua elaboração audiovisual e que, mesmo seguindo na carreira de cineasta, o vínculo com as fotografias continua presente e pulsante nos seus filmes (NEGREIROS, 2016). Sobre as fotografias de Agnès Varda, a autora continua: “Ela esteve e está presente no seu cinema para além da preocupação de enquadramento, mas também como objeto de cena de importância narrativa” (NEGREIROS, 2016, p. 2).

O curta-metragem *Ulysse*³ (1982) surge a partir de uma fotografia que Agnès Varda guardou na porta do seu armário durante vinte e oito anos e tem como temática as memórias evocadas a partir da foto. No entanto, para além das memórias, existe uma força que pulsa na fotografia e que a faz desejar. Neste desejo a diretora se move, a fotografia aponta e a direção a faz viajar para realizar os seus filmes.

Negreiros (2016) afirma que aquilo que foi fotografado desapareceu irremediavelmente. Tendo em vista que a fotografia de Agnès Varda aponta para o que desapareceu, a foto estaria gerando não somente uma viagem, mas uma deriva⁴. Os locais para encontrar as duas pessoas da fotografia disparadora são concretos, mas o que se dará a partir desta viagem - entrevistas e fotografias para a montagem do filme - é incerto, sendo necessária abertura e sensibilidade da cineasta.

2 Cineasta, documentarista, fotógrafa e professora belga radicada na França, nascida no ano de 1928. Referência importante no cinema moderno francês.

3 Optei por usar o nome original do filme e não a tradução feita por Negreiros.

4 Discuto as temáticas viagem e deriva a partir do projeto pessoal *Odisseia 116*, debatendo sobre paisagens e fotografias a partir de um artigo também de minha autoria publicado na Revista Conceição e intitulado *Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116* (LOPES, 2021). Mais recentemente publiquei um artigo na Revista Urdimento, intitulado *Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3* (LOPES, 2021), traçando uma cartografia entre as duas peças.

No filme *Ulysse*, Agnès Varda se utiliza de fotografias para entrevistar e incentivar a memória de Fouli Elia, o homem nu, e *Ulysse*, o menino sentado, ambos presentes na foto em preto e branco que aparece no início do filme. A cabra morta na fotografia e última presença no documentário, é literalmente a impossibilidade de retorno. Ela não estará mais lá para ser vista ou fotografada e transforma-se, então, numa espécie de via para que a cineasta acesse a *Odisseia* homérica. A cabra morta como uma proteção para Ulysses jovem e adulto. Nas palavras de Agnès Varda: “Ulysses dos mil truques, que tirou seus homens da guarda de ciclope escondido debaixo da lã de carneiros e cabras. Ulysses sempre vai...” (*Ulysse*, 1982).

É muito bela esta passagem em que Agnès Varda constrói uma narrativa poética influenciada por uma das primeiras grandes viagens narradas do ocidente, que é a *Odisseia* homérica, ao passo em que concomitantemente está analisando uma fotografia.

Para Negreiros (2016, p. 13), “A empreitada de promover um encontro com aqueles que fizeram parte da fotografia faz com que Agnès Varda componha também um encontro entre a experiência pessoal de registro do passado e as linhas da história.” Viajar para Agnès Varda é também revisitar e reatualizar o passado a partir do presente. Concordando com Negreiros, a pesquisadora Ana Paula Silva Oliveira (2018), em seu artigo “Memória, cinema e fotografia: reflexões sobre o filme *Ulysse*, de Agnès Varda”, evidencia a relação entre memória e documentário no filme, percebendo a memória como um espaço de batalhas que se forma entre as lembranças. Estas memórias, reelaboradas e atualizadas a partir do presente, são materiais que não somente ajudam a definir a estética de Agnès Varda, mas a impulsionam a realizar suas viagens.

Em *A poética do espaço*, o filósofo francês Gaston Bachelard (1993) reflete a casa - estrutura física e simbólica - como espaço de memórias, construções e elaborações no presente. Este mesmo espaço seria para Agnès Varda a sua coleção de fotografias?

Negreiros (2016) diz que a fotografia nos filmes de Varda serve para conectar tempos. Oliveira (2018), por sua vez, concorda acrescentando que: “No filme *Ulysse* (1982), Varda instiga o espectador a ouvir o que uma fotografia que ficou vinte e oito anos pregada na porta do armário embutido do seu ateliê tem a dizer” (p. 62). Talvez a resposta tenha início a partir daqui e a fotografia possa ser disparadora de possíveis trajetos simbólicos e literais.

De acordo com a referida autora, “Ao virar e revirar uma fotografia antiga, Varda traça um percurso em busca dos personagens e de suas lembranças a respeito da foto” (OLIVEIRA, 2018, p. 66). Este percurso é também o desejo de viajar que se dá a partir de uma fotografia, que neste caso deixa de ser apenas uma lembrança melancólica ou nostálgica para ser reavivada em potência nas suas viagens e filmes.

Um segundo filme interessante de ser analisado aqui, chama-se *As praias de Agnès* (2008), longa documentário no qual a cineasta busca, assim como em *Ulysse*, a relação com a praia. A pesquisadora e professora Rosa Maria Bueno Fischer, no artigo intitulado “Cine-Autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória” (2012) pontua a relação da cineasta com o tempo, no revisitar do passado a partir do olhar do presente, assim como Negreiros (2016) e Oliveira (2018) fazem ao analisar *Ulysse*. A autora explora a justaposição de temporalidades a partir da narrativa de si. Sobre o filme, Fischer descreve:

Trata-se de um documentário autobiográfico, em que o espectador interessado encontrará uma verdadeira aula de como narrar a si mesmo, no sentido genuíno de uma ética; ou seja, trata-se de uma narrativa audiovisual criada com o pressuposto de que fazer uma autobiografia ultrapassa em muito a exposição de fatos alinhados no tempo cronológico

linear e selecionados a partir do tom que marca a lógica dos “melhores momentos”. (FISCHER, 2012, p. 141)

Este reconhecimento está na forma como a cineasta realiza e edita as entrevistas nos seus filmes documentários, não buscando linearidade, mas fazendo com que a entrevista seja aberta, sujeita a interferências, recortes e composições das mais diversas.

É oportuno observar também que Agnès Varda costuma fotografar os entrevistados nos seus filmes. Estas fotografias são expostas com comentários ou em silêncio, como se a cineasta assumisse a irrepetibilidade das composições, o caráter único de uma entrevista em viagem e a individualidade de um encontro.

Os dois documentários em questão: *As Praias de Agnès* e *Ulysse*, são filmes com muitos deslocamentos, sempre com citações de viagens. Reconhecer um pouco do outro em si mesmo, talvez seja um dos principais motivadores da cineasta. Uma empatia extrema está presente nos seus documentários. Em *Ulysse*, é a fotografia do menino nu, do homem nu e da cabra morta na praia que a faz viajar. Em *As praias de Agnès*, são as fotografias da infância praticamente enterradas na areia da praia, como se quisessem parar o tempo, como se apontassem o fato de que a fotografia sempre será o traço da morte de um instante. Nos dois filmes, as fotografias indicam a viagem e direcionam o trajeto. A foto como justaposição entre presente e passado, é também a foto que busca e faz viajar.

Esta foto que induz a viagem, por vezes busca destinos que ligam a cineasta diretamente com o luto. Em *As Praias de Agnès*, visitar a sua casa de infância e lembrar a morte de sua mãe não é agradável. Neste sentido, a foto que aponta para uma viagem, também se estabelece como o retorno do luto. No livro *A Câmera Clara*, Roland Barthes (2015), a partir de uma foto da sua mãe de quando ela era criança, comenta:

Numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte da minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava ‘reencontrá-la’, não esperava nada... essas fotos que eu tinha dela, eu não podia dizer que gostava: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente ‘boa’. (BARTHES, 2015, p. 57)

Reencontrar é também perceber de novo. Há na fala de Barthes, assim como no filme *As praias de Agnès*, a aproximação entre algumas forças. O luto, a curiosidade, a motivação, a movimentação quando o olho percorre a imagem em detalhes e por último o impulso que faz viajar, escrever ou mesmo gravar um filme. Para Barthes, a crise disparada com a morte da sua mãe se torna um motivo para escrever. Para Agnès Varda, fotografar, viajar e filmar se estabelece como a forma de lidar com seus lutos.

A idade de Agnès Varda é um dos motivos que justificam e impulsionam o terceiro filme que analisarei: *Os catadores e eu* (2000)⁵. Este documentário ocorre em viagens no interior da Europa, principalmente na França. É um filme em que a diretora faz uma autocrítica severa, quando tenta refletir sobre o seu lugar no mundo de consumo.

O filme tem início a partir de fotografias e filmagens da sua mão enrugada. O roteiro estabelece relação direta com a velhice e o fato de a cineasta se sentir fora dos padrões impostos pelo capitalismo. Começa então uma viagem de carro para entrevistar os respigadores, pessoas que coletam os alimentos fora do padrão (por estarem maduros demais, grandes ou pequenos para venda) e por isto seriam descartados.

5 O título original do filme é *Les glaneurs et la glaneuse*. A tradução em Portugal optou por: *Os Respigadores e a Respigadora*.

Os respigadores são vistos como aproveitadores, pois ficam à margem do sistema de consumo, negando-o. Foram empurrados para as periferias porque encontram na respiga a garantia de sua sobrevivência.

Respigar era também uma prática da cineasta quando criança, então a revisitação de espaços e memórias é também uma marca neste filme, assim como nos dois primeiros. A diretora consegue expandir o conceito de respigar dentro do filme, entrevistando pintores e artistas plásticos como Louis Pons, artista que trabalha com material descartado.

Agnès Varda está atenta à funcionalidade dos objetos e das coisas, encontrando na velhice o reflexo de seus demônios. Ao olhar a sua câmera antiga, ao fotografar a sua pele enrugada, não se reconhece ou se encaixa na sociedade contemporânea. Neste sentido, viaja enquanto continua percorrendo a sua própria mão com a câmera, fotografando também carros e paisagens por uma Europa rural.

Pode-se observar que há uma justaposição de linguagens: cinema, fotografia, pintura, escultura e poesia. A sua montagem funciona como sobreposição de expressões. A câmera filma a fotografia da pintura de um quadro enquanto uma poesia é dita. Exemplos como este acontecem em momentos pontuais do filme *Os respigadores e a respigadora*.

Mapeando o trabalho de respiga, a documentarista brinca entre telas e paisagens. Pousa com quadros de espaços respigados. Reelabora as duas práticas - a de respigar e a de fazer arte - e mais do que isto, confunde-as.

Em *Os respigadores e a respigadora*, se interessa por viajantes ao passo em que também é uma. A cineasta entrevista pessoas que viajam de acordo com as estações. Em *Ulysse* também, o homem que vai para a praia e o menino que está fazendo um tratamento médico. Em *As praias de Agnès*, a estrada é comentada e a *Odisseia* homérica mais uma vez citada.

Posso afirmar que os filmes documentários de Agnès Varda possuem fotografias que não somente impulsionam a viagem, mas que a viagem se torna também uma protagonista. Dito de outra forma, a viagem é assumida como uma prática estética em si. Não me refiro somente à viagem filmada e reproduzida no filme, mas também à viagem como impulso imprescindível para a feitura dos filmes citados.

A viagem como prática estética é uma defesa feita pelo escritor romano Francesco Careri (2013) no livro *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, onde propõe o caminhar como forma de criar a paisagem e não somente de vê-la. O autor faz um passeio histórico, percorrendo desde as primeiras civilizações nômades até a *Land Art* 1960/1970, e tendo como recorte viagens a pé ou de carro (CARERI, 2013). Ao fazer uma grande viagem, não há como reconhecer todas as paisagens, característica que nos faz sair da estagnação. São perceptíveis os momentos em que Agnès Varda se perde ou fica à deriva no filme *Os respigadores e a respigadora*.

Para Careri (2013, p.71),

Com as visitas do dada e com as subseqüentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar fortemente o sistema de arte.

Ao mesmo tempo que o caminhar se afirma como ação estética, também se elabora como antiarte.

De acordo com Careri (2013), é à deriva que Tony Smith viaja em seu carro numa estrada em construção em 1966. Esta experiência é considerada como o início da arte minimalista norte-americana. Smith, a partir desta viagem, denomina sua sensação de êxtase incontrolável de "o fim da arte". Uma questão se colocava

para Smith: a estrada é ou não uma obra de arte? Duas possibilidades são então colocadas: a estrada como objeto de atravessamento e o próprio atravessamento como experiência e atitude que toma forma (CARERI, 2013).

Nos três filmes da cineasta abordados, percebe-se um desejo de sair dos espaços tradicionais e por este desejo, se reconhece a estrada como potência estética. Valorizar a experiência de viagem é um ato político que permite tensionar os espaços artísticos predominantes e o discurso vigente que privilegia artistas e intelectuais específicos.

No ensaio *Migrants: Workers of Metaphors*, Néstor García Canclini (2011) afirma que a passagem do moderno para o pós-moderno pode ser pensada no campo das artes como a passagem de uma identidade estética profunda e localizada para uma estética nômade. Segundo o autor, não há espaço na pós-modernidade para uma estética localizada. A ideia de identidade fechada perde espaço. Para a pós-modernidade, o desfoque dos limites preenchia o caráter ordinário das sociedades, surgindo então uma poética do trânsito (CANCLINI, 2011). A estética dos filmes documentários de Agnès Varda aproxima-se assim de uma corrente que se coloca como nômade na arte contemporânea, que percebe e assume a experiência dos processos de viagem.

A literatura, o cinema, a performance e as artes visuais demonstram interesse para a criação artística que surge a partir da viagem como prática estética. Um estudo bem oportuno sobre tais práticas foi realizado pela professora e pesquisadora Caren Kaplan (2000) no livro *Questions of Travel*, que busca perceber o deslocamento de significado dos conceitos: êxodo, imigração, turismo, exílio e viagem, na modernidade e na pós-modernidade, não como um período que segue o outro, mas em constante diálogo (KAPLAN, 2010). Diferente de Canclini, Kaplan não delimita a modernidade como estética localizada e a pós-modernidade como trânsito e dinâmica, mas vê entre os dois períodos características de viagem justapondo-se.

Kaplan (2010) argumenta que a distância é uma perspectiva e que a diferença pode levar ao *insight*. A época moderna era atraída pela experiência de distância e do estranho. Os europeus e americanos buscavam o exílio como forma de produzir arte: “Na crítica literária, o modelo de autor ou crítico era o do homem que se exila sozinho, que se coloca em deslocamento” (KAPLAN, 2010, p. 8)⁶.

Enquanto na contemporaneidade, há esforços como os de Careri, Canclini e Kaplan, tentando legitimar a viagem como prática estética em si, por outro lado a fotografia também consegue tensionar os espaços da arte. Walter Benjamin (2012), em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, diferencia a prática do pintor da do fotógrafo, afirmando que enquanto no quadro pintado o interesse desaparecia duas ou três gerações depois, ficando apenas o interesse no talento do pintor; a fotografia não se limitaria ao talento do fotógrafo, mas reclamaria algo que não pode ser silenciado, algo que realmente esteve ali e que não se extingue no campo da arte. A fotografia dos filmes documentários de Agnès Varda não se apresenta como oficial ou erudita, mas metafórica a partir da montagem, abrindo espaço para os significantes.

As fotografias dos três filmes aqui citados possuem caráter de testemunho e posterioridade, numa relação direta com o real do instante fotografado, no entanto este testemunho é compreendido como plural e efêmero. A fotografia não é o real em si e os filmes de Agnès Varda não apresentam um caráter de linearidade narrativa. Pelo contrário, aproximam-se muito mais de uma narrativa fragmentada.

É entre a unicidade da obra de arte e a reprodutibilidade característica da fotografia, que temáticas vão sendo debatidas e friccionadas a partir da foto, tais como receptibilidade, mecanização e estatuto de real. A pesquisadora e crítica de arte Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre fotografia*, pontua que as fotografias

6 Tradução minha.

oferecem não um material raso entre arte e verdade e que os fotógrafos são induzidos por questões de gosto e consciência. A autora cria um contraponto necessário apontando não para o acaso ou mesmo a individualidade de cada imagem, mas para o fato de que embora cada fotografia capture algo do real, assim como a pintura, ela ainda é uma interpretação dinâmica do mundo.

O crítico de cinema Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* (1998), referindo-se às fotografias e seu caráter documental, pontua as interferências de narrativas, viagens e fabulações a partir da foto. Assume ainda que a fotografia aponta para a existência do referente, mas que não é o referente em si. A sua característica seria de traço, não de *mímese*. Para o autor, a foto seria da ordem da marca, da impressão e do registro (DUBOIS, 1998). O efeito que Agnès Varda consegue nos três filmes a partir da viagem é oportuno, pois é no cinema documental - espaço em que o discurso sobre o real se estrutura - que a cineasta consegue criar não por meio de um significado, mas de significantes, percebendo que tanto na dinâmica da viagem, quanto na dinâmica da vida, não há um real fechado em si, mas camadas de realidades possíveis.

A capacidade que a câmera tem de selecionar e ampliar, de ver de novo e de forma diferente, de reproduzir até o cansaço, é decisiva para a história da fotografia, pois a possibilidade de reproduzir representa também a possibilidade de maior acesso. Percebo que Agnès Varda utiliza-se do recurso de repetição, de ver e rever a fotografia inúmeras vezes, mostrá-las e compartilhá-las na realização dos seus filmes. Não com desejo de afirmar uma verdade, mas para incentivar possibilidades interpretativas.

No filme *As praias de Agnès*, a cineasta usa um cachecol - o qual ela deseja que apareça voando - e uma câmera fotográfica. São os dois objetos que ela utiliza e que são muito simbólicos. O cachecol que protege o viajante e a câmera que capta traços da dinâmica da viagem. É visível este diálogo e desejo. O gosto de viajar e de fotografar caminham juntos na elaboração da cineasta.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio Janeiro: Edições 70, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. Migrants: Workers of Metaphors. **Revista: Thamyris/Intersecting** No. 23, p. 23-36, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1998 (Coleção Ofícios de Arte e Forma).
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Cine-Autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória**. Em: DIAS, Cleuza Maria Sobral; PEREZ, Lúcia Maria Vaz. (orgs). PESQUISA (Auto) Biográfica: Temas Transversais. Territorialidades: imaginário, cultura e invenção de si. UFRN/EDIPUCRS/EDUNEB. 2012.
- KAPLAN, Caren. **Questions of travel: postmodern discourses of displacement**. Londres, Duke University press. 3. ed. Livro eletrônico, 2000.
- LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 10, n. 00, p. e021008, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em: 28 nov. 2021.

NEGREIROS, Tainah. Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. **Imagofagia**. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Nº 14 – 2016. p.1-18

OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Memória, cinema e fotografia: reflexões sobre o filme Ulysse, de Agnès Varda. **Dispositiva**. Revista do programa de pósgraduação em Comunicação Social da PUC Minas. V.7. n.11. 2018. p. 60-70

ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FILMES

As praias de Agnès. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 110 min. 2008

Os respigadores e a respigadora. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 82 min. 2000.

Ulysse. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 22 min. 1982

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES SOCIOLÓGICAS DE HOWARD BECKER E PIERRE BOURDIEU PARA O ESTUDO DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Daiane Marques¹

RESUMO

Este artigo busca apresentar algumas movimentações que artistas e curadores indígenas estão concebendo no cenário das artes visuais. Para entendermos como esse processo vem acontecendo, iremos utilizar as abordagens dos sociólogos Howard Becker (*mundos da arte*) e Pierre Bourdieu (*campos da arte*). Ambos os autores concordam que a área artística possui lógicas autônomas em relação a outras áreas e assim constroem ferramentas conceituais próprias. Dessa forma, veremos como cada autor desenvolveu essas abordagens, bem como suas aproximações, distanciamentos e as contribuições que elas podem trazer para o estudo da arte indígena contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Arte indígena Contemporânea, Arte indígena, Howard Becker e Pierre Bourdieu.

CONSIDERACIONES INICIALES SOBRE LAS CONTRIBUCIONES SOCIOLÓGICAS DE HOWARD BECKER Y PIERRE BOURDIEU AL ESTUDIO DEL ARTE INDÍGENA BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

Este artículo busca presentar algunos movimientos que artistas y curadores indígenas están gestando en el escenario de las artes visuales. Para entender cómo se ha ido dando este proceso, utilizaremos los planteamientos de los sociólogos Howard Becker (*mundos del arte*) y Pierre Bourdieu (*campos del arte*). Ambos autores coinciden en que el área artística tiene lógicas autónomas en relación con otras áreas y construye así sus propias herramientas conceptuales. De esta manera, veremos cómo cada autor desarrolló estos enfoques, así como sus aproximaciones, distancias y las contribuciones que pueden aportar al estudio del arte indígena contemporáneo brasileño.

Palabras clave: Arte indígena contemporáneo, Arte indígena, Howard Becker y Pierre Bourdieu.

1 Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), com graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf) e em História pela Universidade de São Paulo (USP). <http://lattes.cnpq.br/6229617135992602>

A arte indígena contemporânea vem ganhando notoriedade nos últimos anos no cenário da arte ocidental. Essa movimentação encaminha-se pelos dois lados, tanto pelos indígenas que estão buscando esses espaços, quanto pela academia, críticos, historiadores da arte, antropólogos, museus e galerias, que estão estabelecendo um diálogo mais retificado. O termo arte indígena contemporânea (AIC), foi apresentado pelo artista Makuxi Jaider Esbell, que esclarece se tratar de uma armadilha:

a arte indígena contemporânea, posso dizer que é um termo a mais no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável. É armadilha para pegar armadilhas por diversas razões, sobretudo para o campo da autocrítica, autoanálise e autodesenvolvimento (ESBELL, 2020, s/p).

Esbell chama atenção ou do leitor, ou do espectador, e, a partir dessa captura, é possível tratar de questões importantes para os povos indígenas, como a demarcação de terras, direitos constitucionais, suas culturas, línguas etc. Assim, usamos o termo também nesse sentido, isto é, o de captar as pessoas interessadas em compreender do que se trata esse movimento indígena na arte e apresentar que ele carrega bem mais que apenas técnicas e processos artísticos.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar que os povos indígenas sempre fizeram arte, a diferença é que estão acessando ferramentas ocidentais para falar de uma maneira que os brancos entendam melhor. A pesquisadora Naine Terena comenta:

A arte indígena nesse momento é a tradutora de todas as falas, lutas, derrotas, vitórias, perspectivas e assume um diálogo amplo com a sociedade civil. A arte contemporânea brasileira tem uma origem forte e nativa. Sempre foi e sempre será (TERENA, 2020, p. 13).

Diversas exposições foram realizadas em território brasileiro com participação acentuada dos indígenas. Atentemos para algumas delas: 1 - *Ser essa terra: São Paulo terra indígena*, de 2018, no Memorial da Resistência, desenvolvida por mais de dez lideranças indígenas, com a consultoria de Casé Angatu Xukuru Tupinambá e mediação curatorial de Daniel Kairoz e Marília Bona; 2 - *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*, de 2017-2018, no Museu de Arte do Rio, que contou com a curadoria da indígena Sandra Benites; 3 - *Véxoa: Nos Sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, de 2020-2021, com participação indígena de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país e curadoria de Naine Terena; 4 - *Encontros Ameríndios*, de 2021-2022, no Sesc Vila Mariana, que tem a presença de 24 artistas e coletivos do Brasil e de outros países das Américas; 5 - *34ª Bienal de São Paulo*, de 2021, que teve um protagonismo inédito de artistas indígenas, além da mostra *Moquém – Surarî: arte indígena contemporânea*, com curadoria de Jaider Esbell, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo e que integrou a rede de parcerias realizadas pela *34ª Bienal*.

O ano de 2022 de fato vem confirmando esse crescimento da participação de artistas indígenas em museus e galerias: 1 - A quinta edição da *The Wrong Biennale*, um dos mais importantes eventos de arte digital do mundo, recebeu a exposição *Presente Ancestral Indígena*, com curadoria da indígena Tássia Mila e participação de vinte e três artistas indígenas de diferentes regiões do Brasil e do exterior; 2 - Foi inaugurado na capital de São Paulo, o Museu de culturas indígenas, criado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, gerida pela ACAM Portinari (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari) em parceria com o Instituto Maracá. Inicialmente, três exposições ocupam o Museu. São elas: a

exposição coletiva chamada *Ocupação Decoloniza – SP Terra Indígena*; a *Ygapó: Terra Firme*, com curadoria de Denilson Baniwa e a individual, do artista Xadalu Tupã Jekupé, denominada *Invasão Colonial Yvy Opata - A Terra Vai Acabar*; 3 - A Casa de Cultura do Parque, localizada no Alto de Pinheiros, em São Paulo, recebe a exposição *MAHKU: cantos de imagens*, com curadoria do indígena Ibã Huni Kuin e do antropólogo Daniel Dinato. A mostra apresenta 11 pinturas e uma instalação chamada *Yube Shanu*, da artista Kássia Borges; 4 - O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, com curadoria do indígena Denilson Baniwa e da pesquisadora Beatriz Lemos. Segundo Baniwa, “*Nakoada* é um gesto de retorno. Seria o momento em que as pessoas que foram alvos de ações externas entendem o poder opressor do outro e agora procuram uma possibilidade de retornar à sua própria autonomia” (NAKOADA, 2022).

Essas exposições revelam uma movimentação no universo das artes visuais. Para buscarmos entender como esse processo vem acontecendo, iremos utilizar as abordagens dos sociólogos Howard Becker (*mundos da arte*) e Pierre Bourdieu (*campos da arte*). Importante ressaltar que esses dois filósofos apresentam seus argumentos a partir de realidades, contextos e tempos diferentes dos pensadores indígenas contemporâneos brasileiros. Entretanto, são autores que ainda apresentam importantes contribuições sociológicas para o estudo da arte. Ambos concordam que a área artística “têm uma lógica relativamente autônoma em relação a outras áreas da vida social, e, por isso, constroem ferramentas conceituais próprias a esse entendimento” (SANTANA, 2013, p.37).

Vejamos como cada autor desenvolve essas abordagens, bem como suas aproximações, distanciamentos e as colaborações que elas podem trazer para o estudo da arte indígena contemporânea brasileira.

Howard Saul Becker nasceu em 1928, nos EUA, estudou sociologia na University of Chicago e lecionou durante a maior parte de sua carreira na Northwestern University. Seu pensamento tem influências do interacionismo simbólico e de autores como George Herbert Mead, Everett Hughes, Robert Park e Herbert Blumer². Sobre arte, ele publicou os livros: *Uma teoria da ação coletiva* (1974), *Mundos artísticos e tipos sociais* (1977) e *Mundo da arte* (1982). Becker define que os *mundos da arte* são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. De maneira geral, sua metodologia tem interlocução com o pensamento do sociólogo americano Talcott Parsons e se interessa pelas relações e pelas dinâmicas operadas no interior dos *mundos da arte*.

Todo trabalho artístico, tal como a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um determinado número. [...] É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presente na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar mundos da arte (BECKER, 2010, p. 27).

Nesse sentido, pensando sobre a inserção da AIC no mundo da arte ocidental, foram necessárias cooperações. Podemos observar, por exemplo, uma que aconteceu em 2013, no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais: a exposição *iMira! – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. Nela

2 BECKER, Howard S. Segredos e truques do pesquisador outsider. [Entrevista concedida a] Alexandre Werneck. *Dilemas*. Rio de Janeiro. v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.howardsbecker.com/articles/werneck.pdf>>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

ocorreu um seminário sobre as artes visuais contemporâneas e os povos indígenas, em um encontro de artistas, professores, estudantes, pesquisadores e curadores. O projeto buscou

promover o intercâmbio entre as novas experiências artísticas desenvolvidas pelos povos indígenas da América do Sul. É também a oportunidade de o público conhecer o pensamento e a perspectiva indígenas em meio às artes visuais contemporâneas (ALMEIDA, 2013).

É possível observar que houve uma cooperação entre os indígenas que estavam buscando ocupar esses espaços e a instituição que os convidou para o diálogo. Para Becker, nos *mundos da arte*, as atividades são realizadas na forma de uma ação coletiva. É a partir da cooperação entre os sujeitos que a arte é realizada, de modo que a atividade artística deve ser estudada como uma experiência que não se dá apenas pela agência dos artistas, mas também pelos atores em rede, que concebem, inventam, representam e experimentam as obras de arte.

Segundo a artista Daiara Tucako, o que vem acontecendo com a arte indígena não é por acaso, mas fruto de muita luta e batalha, contando com a participação de diversos artistas. Segundo ela, foi a partir de um encontro que aconteceu no Goethe-Institut em São Paulo, em 2017, que surgiram parcerias com a Pinacoteca, o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal de São Paulo³. O evento reuniu um grupo de indígenas, com a própria Daiara e também Jaider Esbell, Ailton Krenak, Arissana Pataxó, Sandra Benites e Denílson Baniwa, e de não-indígenas que trabalham com arte e política e têm experiências com questões indígenas. O intuito do encontro era “dar início a uma conversa sobre o estado dos processos de criação cultural indígena no Brasil hoje, e seus possíveis contatos, tensões, enfrentamentos e interlocuções com contextos institucionais da arte” (ARTE INDÍGENA, 2021, s/p).

Esse é um exemplo de ação coletiva. Becker comenta que até mesmo as concepções formais que guiam as criações estéticas são coletivamente construídas, ou seja, o significado da arte se dá em elaboradas redes de cooperação:

[...] Cada rede cooperativa que constitui um mundo de arte cria valor pela concordância de seus membros quanto ao que é valioso [...] quando novas pessoas criam com sucesso um novo mundo que define outras convenções como sendo valor artístico, todos os participantes do velho mundo que não podem ganhar um lugar no novo saem perdendo (BECKER, 1977, p. 219).

Outro exemplo sobre essa rede cooperativa apontada por Becker, poderia ser o *Projeto Aldear*, que tem apoio da Pinacoteca de São Paulo e do MAC-USP e é realizado pela *Decay Without Mourning*. No Brasil, é coordenado por Fernanda Pitta, Naine Terena e Bruno Moreschi. Com início em 2022, o projeto vai até 2025 e busca debater alternativas de conceber e resguardar acervos indígenas, além de entender as perdas ocorridas nos processos de produção e preservação no contexto colonial. Para Naine Terena, o projeto “é uma maneira de pensar a decadência/decaimento de sistemas de pensamentos e o resguardo dos patrimônios indígenas, simbolizando o movimento de insurgência das contranarrativas dos povos originários” (PROJETO ALDEAR, 2022, s./p.).

3 INSTAGRAFITE. Wow Ipanema 2021 - Mensagem final / Daiara Tukano. 2021. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRTM9KnTYbE>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

Tenho acompanhado muitas iniciativas, observando o debate acerca das manifestações estéticas indígenas. Procuo não resumir a etimologia da palavra estética a um único campo de pensamento, tampouco encerrar as manifestações indígenas no campo específico da arte ocidental e de suas linguagens. [...] o importante é compreender que as definições são particulares a cada povo. Não pretendemos criar ou colocar essas manifestações dentro de conceitos ou termos que não comunguem com o que pensam aqueles que produziram e continuam produzindo esse aldeamento, que inclusive reflete e se posiciona em relação àquilo que chamo de desencanto das instituições museológicas, especialmente aquelas que mantêm grandes acervos indígenas (PROJETO ALDEAR, 2022, s./p.).

Como podemos observar, a ideia é propor outras formas de narrativas, de interações entre museus e indígenas a partir de um processo de escuta ativa, que possibilita a compreensão e a inserção de outras epistemologias, de seres vivos, de temporalidades, de relações específicas entre territórios e memórias.

Será apresentada agora a abordagem sobre Bourdieu, mas não sem antes ressaltar que ele e Becker evitam as armadilhas da redução da arte às condições socioeconômicas e históricas. Pierre Félix Bourdieu nasceu na França em 1930, cursou Filosofia na École Normale Supérieure, fundou o Centro Europeu de Sociologia em 1962 e foi diretor da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em 1964. Suas pesquisas de etnologia tiveram profundo impacto na sociologia. Ele fez observações e análises sobre os hábitos culturais, principalmente dos franceses, concluindo que os gostos e estilos de vida eram condicionados pela experiência social de cada grupo: burguesia, classe operária e classe média. Sobre arte, publicou os livros: *Amor pela Arte* (1966); *A distinção* (1979) e *As Regras da arte* (1992).

Para Bourdieu, o *campo* é um espaço social elaborado pelas relações de poder que são definidas através de uma distribuição desigual dos bens próprios à sua organização, e composto por dois polos opostos em conflito: os dominantes e os dominados. Dominantes são os agentes que têm o seu capital simbólico reconhecido, e dominados são aqueles em que há ausência ou menor capital simbólico. Para ele, em:

cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (BOURDIEU, 2003, p.119).

Nesse sentido, podemos expor que a arte indígena contemporânea está buscando entrar no *campo da arte* e assim adquirir um espaço, e, ao entrar, procura questionar a história, mostrando as contradições sociais, as violações de direitos humanos e reivindicando uma redefinição do discurso hegemônico anexado às grandes narrativas. Os indígenas, que normalmente foram usados como tema para os artistas ocidentais, agora estão reivindicando falarem por si. Jaidier Esbell e Julie Dorrico, ambos Macuxi, exprimem que é uma necessidade que as pessoas conheçam as culturas indígenas, mas ela deve ser apresentada por eles mesmos:

Pois, se há uma certa unanimidade entre os indígenas, é de que já chega de tanta gente falando pela gente. O que a gente quer é esse espaço da fala. Já passou da hora de falar. E existe hoje uma chance real de nos apresentarmos com dignidade para a sociedade. E o próprio argumento nosso, de que não somos apresentados devidamente, tem de ser

combatido com uma apresentação própria, devida (ESBELL, 2018, p. 47).

Sobre participações em eventos de temática indígena (literatura, educação, antropologia) sem indígenas! Atenção aliados: cobrem dos organizadores a presença de palestrantes indígenas, escritores, professores, estudantes. E parentes, cobrem dos eventos que nos ignoram. Nunca mais sobre nós, sem nós! (DORRICO, 2021).

Bourdieu comenta que *campo* funciona como espaço de competição para a autenticidade cultural, acontecimento que gera a busca de distinções culturais, de técnicas, temas e estilos que são beneficiados de valor, na medida que os grupos que os produzem são reconhecidos culturalmente.

É uma propriedade muito geral dos campos que a competição pelo que aí se aposta dissimule o conluio a propósito dos próprios princípios do jogo. A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual ela é travada (BOURDIEU, 1996, p. 192).

O filósofo francês discorre que um recém-chegado no campo tem que conhecer a história, criticar e ter estratégias para transformar as concepções e, assim, tirar do trono quem está para adquirir espaço.

Podemos pensar essa colocação de Bourdieu, por exemplo, a partir de uma performance realizada pelo artista Denílson Baniwa, chamada *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. A intervenção não foi programada pela instituição e buscou provocar e questionar os visitantes, os educadores, os funcionários da Bienal e a própria instituição, rompendo com o pacto silencioso acerca da presença indígena indireta e tímida naquele local. Trajando uma máscara de onça, em frente a uma grande fotografia etnográfica de indígenas Selk'nam (parte de uma série de painéis que compunham a instalação da artista Sofia Borges), Baniwa rasgou um livro que havia comprado na própria livraria da Bienal, intitulado *Uma breve história da arte*, de Susie Hodge. Enquanto rasgava as páginas, dizia:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem indígena nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros (BANIWA, 2018, s/p).

Os questionamentos de Baniwa sobre as limitações da história da arte construída pela Bienal de São Paulo pareceram surtir efeitos. Não por acaso, na Bienal seguinte, nove indígenas⁴ seriam convidados a participar e a falar por eles mesmos, ainda que mediante a tensões e negociações.

4 Sendo cinco que vivem em território brasileiro – Ura, Gustavo Caboco, Sueli Maxakali, Daiara Tukano e Jaider Esbell – e quatro estrangeiros – Abel Rodríguez da Colômbia, Jaune Quick-to-See Smith dos Estados Unidos, Sebastián Calfuqueo do Chile e Pia Arke da Dinamarca.

Segundo Jaider Esbell, a entrada deles na Bienal não foi tão simples. Numa longa conversa para o site *Elástica*, Esbell evidencia que essa instituição não é “boazinha, não descobriu os índios. Foi uma insistência nossa, especialmente minha, de cobrar isso tudo” (TAVARES, 2021). Os artistas indígenas participaram, segundo ele, devido à sua provocação, sua cobrança, de modo que os organizadores tentaram argumentar que não seria possível, mas ele insistiu.

Bourdieu aponta que é preciso dizer o que não foi feito e o que é preciso fazer. Desse modo, é perceptível, a partir do exemplo acima, que os indígenas estão buscando explicar justamente isso. Sabem que, para serem compreendidos na arte ocidental, precisam usar a fala, a escrita e os materiais dos brancos, mas utilizam em suas obras o pensamento, a filosofia, a história e a cosmologia do seu povo, e nem sempre explicam ou revelam o que as imagens produzidas querem dizer, ou seu significado. Daiara Tukano, ao ser questionada sobre “o que é arte indígena”, responde:

Será mesmo que temos que responder uma pergunta tão absurda? Na minha língua a palavra arte não existe, existe Hori, visão, existem os aprendizados de cerimônia, não existe livro de arte, história da arte, não existe museu, não existe curador, não existe galeria. Então me pergunto da onde vem essa nossa angústia de achar que é necessário traduzir aquilo que nasceu, que está ali para simplesmente ser do jeito que é. Eu não tenho cara de Wikipédia para ficar explicando volta e meia o que é, e o que não é(MASP, 2021, s/p).

Já a antropóloga Els Lagrou, comenta

que a arte indígena não é possessiva, ilustrativa, narrativa, que mostra e ilustra tudo, temos ainda muito desconhecimento do mundo não indígena para a arte indígena e muita generosidade desses artistas de aos poucos revelar outros mundos através da sua entrada nesse espaço (SESC VILA MARIANA, 2021, s/p).

Podemos concluir que seria possível usar as duas abordagens, visto que, por exemplo, nos discursos de Tukano e Lagrou, as opiniões acerca da temática são bem diferentes. Assim, Tukano estaria mais próxima do que Bourdieu coloca sobre *campos* (espaços estruturados e construídos de relações de competição entre posições) e Lagrou estaria mais próxima do que Becker coloca sobre *mundos* (redes de relações de troca e cooperação concretas entre pessoas e atividades).

Como ponto final é importante dizer que buscamos aqui apenas fazer um conciso exercício sobre a relação dos dois sociólogos com a arte indígena contemporânea e o cenário da arte ocidental, visto que este campo encontrasse em pleno desenvolvimento, surgindo cada dia mais no cenário ocidental, artistas, curadores e pensadores indígenas como protagonistas.

BIBLIOGRAFIA

PROJETO ALDEAR. **Pinacoteca**. 2022. Disponível em: < <https://pinacoteca.org.br/programacao/atividades/projetos/projeto-aldear/>>. Acesso em: 25 de set. 2022. ALMEIDA. Maria Inês de. **iMira! - artes visuais contemporâneas dos povos indígenas**. Guaicurus 2. Centro Cultural da Universidade Federal de Minas

Gerais, 2013.

ARTE INDÍGENA: discussão sobre criação, produção e disseminação cultural indígena. **Goethe-Institut**. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/epd/pt16506451.htm>>. Acesso em: 08 de jul. de 2022.

BANIWA, D. Hackeando a 33^a Bienal de Artes de SP. **YouTube**. 17 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>>. Acesso em: 25 set. 2022.

BECKER, H. **Mundos da arte**. (edição comemorativa do 25^o aniversário revista e aumentada). Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

..... **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

..... Segredos e truques do pesquisador outsider. [Entrevista concedida a] Alexandre Werneck. **Dilemas**. Rio de Janeiro. v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.howardsbecker.com/articles/werneck.pdf>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

..... Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

DORRICO Julie. #3 Dica para (o/a lutar contra a tutela epistemológica. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQ7PYbsH6Uu/>. Acesso em: 08 de jul. de 2022.

ESBELL, J. **Jaider Esbell**. Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018. (Coleção Tembetá).

..... A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas. **Jaider Esbell**. 09 de julho de 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

INSTAGRAFITE. Wow Ipanema 2021 - Mensagem final / Daiara Tukano. 2021. **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IRTM9KnTybE>>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

MASP SEMINÁRIOS | Histórias indígenas | 23.7.2019 | Manhã. [S. l.: s. n.], 2021. 1. [Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand](https://www.youtube.com/watch?v=CDKbOqnBNXA). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CDKbOqnBNXA>>. Acesso em: 25 de setembro de 2021.

NAKOADA: estratégias para a arte moderna. **MAM Rio**. 2022. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em: 10 de jul. 2022.

SESC VILA MARIANA. Evento de abertura da exposição "Encontros Ameríndios". [S. l.: s. n.], 2021. 1 Vídeo (1h 37 min) Publicado pelo canal. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rlg4ssuWAtQ&t=1998s>. Acesso em: 08 de jul. de 2022.

SANTANA, R. A. **Sociologia da arte e os paradoxos do valor estético: uma discussão metodológica**. Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA. João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/7331/1/arquivototal.pdf>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

SESC SP. **Protagonistas da própria história**. Conferir em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15235_protagonistas+da+propria+historia. Acesso em 08 de jul. de 2022.

TERENA, N. (org.). **Catálogo Véxoa: Nós Sabemos**. São Paulo: Pinacoteca, 2020.

INFÂNCIA, PERFORMANCE E INTERSECCIONALIDADE: APROXIMAÇÕES COM A PRODUÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA NOS CAMPOS DAS ARTES CÊNICAS E DA EDUCAÇÃO INFANTIL

Débora Cristina Sales da Cruz Vieira¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo desvelar os estudos recém-publicados sobre infância, performance e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas. Foi realizado um levantamento em três bases de dados: a) Portal de Periódicos da CAPES (2015-2020); b) Anais das Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) (2013-2019); c) Anais das Reuniões da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) (2013-2019), totalizando 22 estudos. Os dados foram analisados qualitativamente, com inspiração na análise de conteúdo (BARDIN, 2011). O *corpus* analisado evidencia a relevância das investigações elencadas, que discutiram as temáticas supracitadas de acordo com seus contextos, perspectivas teóricas e metodológicas, em uma abordagem interdisciplinar de saberes e campos do conhecimento, de modo a potencializarem diálogos entre a pesquisa em artes cênicas e a educação estética de crianças pequenas.

Palavras-chave: Estado da Arte; Infância; Performance; Interseccionalidade; Pesquisa com Crianças.

CHILDHOOD, PERFORMANCE AND INTERSECTIONALITY: APPROACHES TO CONTEMPORARY SCIENTIFIC PRODUCTION IN THE FIELDS OF PERFORMING ARTS AND EARLY CHILDHOOD EDUCATION

ABSTRACT

This article aims to unveil the recently published studies on childhood, performance and intersectionality in interface with young children's narratives. A survey was carried out in three databases: a) CAPES Periodicals Portal (2015-2020), b) Annals of Meetings of the National Association of Graduate Studies and Research in Education (ANPED) (2013-2019); c) Proceedings of the Meetings of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Performing Arts (ABRACE) (2013-2019), totaling 22 studies. The qualitative analysis of the data was freely inspired by the content analysis (BARDIN, 2011). The corpus analyzed shows the relevance of the listed investigations, which discussed the aforementioned themes according to their contexts, theoretical and methodological perspectives, in an interdisciplinary approach of knowledge and fields of knowledge, in order to enhance dialogues between research in performing arts and the aesthetic education of young children.

Keywords: State of the Art; Childhood; Performance; Intersectionality; Research with Children.

¹ Professora da educação básica da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, mestre em Educação e especialista em Educação Infantil pela mesma universidade. E-mail: deborasalesvieira19@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8507221898695817>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1954-6700>

Primeiras palavras

“De todas as coisas seguras, a mais segura é a dúvida.”

(Bertolt Brecht)

O texto em epígrafe do dramaturgo alemão Bertolt Brecht reflete o cerne da pesquisa científica, pois esta parte de uma dúvida, que se torna um problema de pesquisa. Aqui parto da seguinte dúvida: quais seriam as pesquisas científicas realizadas sobre infância, performance e interseccionalidade anteriores à pesquisa que estou desenvolvendo no doutorado em Artes Cênicas? Este artigo² se inscreve no contexto de revisão de literatura e tem como recorte a produção acadêmica brasileira sobre infância, performance e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas. Com o objetivo de desvelar os estudos recém-publicados sobre a temática citada, realizei um levantamento em três bases de dados: a) Portal de Periódicos da CAPES para pesquisa de artigos científicos (2015-2020); b) Anais das Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (2013-2019); c) Anais das Reuniões da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2013-2019).

A revisão de literatura em pesquisa qualitativa cumpre vários propósitos, pois partilha com a leitora e com o leitor os resultados de outros estudos que estão diretamente relacionados àquele que está sendo realizado no momento, sinaliza as produções já existentes e, sobretudo, revela as lacunas teóricas dentro do tema pesquisado (CRESWELL, 2010). Essas pesquisas são motivadas pela necessidade de se obter uma visão organizada e atualizada das produções científicas de uma determinada área, possibilitando ao pesquisador e à pesquisadora examinar e identificar detalhamentos teóricos e metodológicos das produções acadêmicas (CAMPOLINA; MITJÁNS MARTINEZ, 2013).

Nesta jornada de investigação, percebi ser necessária a utilização de diferentes descritores, conforme o desenho de cada base de dados, para me aproximar da produção científica contemporânea, totalizando 22 estudos. A análise qualitativa desse *corpus* foi realizada com base na categorização das temáticas presentes, inspirada livremente na análise de conteúdo (BARDIN, 2011). Na perspectiva da análise de conteúdo, as categorias são vistas como rubricas ou classes que agrupam determinados elementos reunindo características comuns. No processo de escolha de categorias, adotam-se os critérios semânticos (temas), sintático (verbos, adjetivos e pronomes), léxico (sentido e significado das palavras – antônimo ou sinônimo) e expressivo (variações na linguagem e na escrita). Este processo permite a junção de um número significativo de informações organizadas em duas etapas: inventário (onde isolam-se os elementos comuns) e classificação (onde dividem-se os elementos e impõem-se organização).

Descritores: uma busca por palavras, pessoas e percursos de pesquisa

A produção acadêmica brasileira com/sobre as crianças e suas infâncias têm vivido um momento de ascendente crescimento nas últimas décadas, em diferentes campos do saber como a Educação, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Geografia entre outros. Essa diversidade epistemológica por si já se constitui como uma potência, contudo se coloca como desafio a busca de parceiras pesquisadoras e de parceiros pesquisadores para um diálogo mais aprofundado na construção de uma tese.

Como informei anteriormente, utilizei diferentes descritores para cada base de dados pesquisada. Pode parecer à primeira vista incoerente buscar por pesquisas com palavras distintas, porém essa foi a

estratégia utilizada para diminuir as distâncias entre a infância, performance e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas nessas bases de dados. No portal de periódicos da CAPES, ambiente virtual que oferece acesso a artigos completos de revistas acadêmicas nacionais e internacionais, foram utilizados três pares de descritores: a) infância e performance; b) infância e interseccionalidade; e c) infância e narrativas, pois ao tentar realizar uma busca com a combinação infância-performance-interseccionalidade não foi encontrada nenhuma publicação no recorte temporal de 2015-2020.

Ao realizar na plataforma a busca com o primeiro par, foi levantado um volume alto de pesquisas que reconheciam performance como desempenho/capacidade, distanciando-se do conceito de performance proposto nessa pesquisa. Para esta pesquisa:

[...] *Performance* não é outra coisa senão a junção idiossincrática entre ser e fazer. Aquilo que a tradição educacional se esmerou em separar reencontra na *Performance* uma possibilidade infinita de variação, de criação. O corpo aparece não mais como algo a ser docilizado, mas como algo a ser potencializado, colocado no centro da atividade. *Performance* e Educação se fazem no corpo, com o corpo e para o corpo. Não há *Performance* sem o olhar do outro, portanto falamos aqui de um corpo compartilhado, partilhado na ação de fazer e olhar, interagir e reagir. (ICLE, 2013, p. 21 *apud* ICLE; BONATTO, 2017, p. 24).

Na pesquisa com o segundo par, surgiram nos resultados artigos relacionados ao feminismo, em especial o feminismo negro; e a infância, de um modo geral, aparecia apenas como um recorte temporal da vida de mulheres adultas. O último par gerou um número considerável de artigos, apontando uma produção acadêmica emergente, contudo apareceram inúmeras pesquisas com/sobre adultos e nos quais a infância se inscrevia apenas como parte de suas narrativas. Desse modo, selecionei nove artigos para essa aproximação inicial com a produção empírica disponível na plataforma.

Diante desse quadro, vi como necessária a pesquisa em anais de eventos acadêmicos para estabelecer um diálogo com a produção empírica recente nos campos da Arte e da Educação Infantil. Nesse sentido, a escolha de outros descritores foi importante, pois as páginas dessas associações não dispõem de ferramenta de busca por palavras-chave como o portal de periódicos da CAPES, logo foi realizada, inicialmente, a leitura dos resumos para identificação de pesquisas compatíveis com a temática abordada e posterior análise dos textos completos.

A pesquisa nos Anais das Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (2013-2019) se limitou aos trabalhos apresentados no GT 07 – Educação das crianças de 0 a 6 anos e Educação Infantil. É interessante destacar que não foi encontrada nenhuma pesquisa que abordasse os conceitos de interseccionalidade e performance. Nesse sentido, foram selecionadas seis pesquisas que tratavam de: narrativas; arte; corpo; participação infantil e relações étnico-raciais para esse diálogo. Para a pesquisa nos Anais das Reuniões da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2013-2019), foi realizada uma busca em todos os GTs, com enfoque em artigos que abordassem: infância, performance, pedagogia teatral e escola da infância, totalizando cinco trabalhos que poderiam favorecer aproximações epistemológicas.

Após a leitura desse total de 22 pesquisas, percebi que 18 pesquisas foram desenvolvidas por pesquisadoras mulheres e apenas 04 foram desenvolvidas por pesquisadores homens, sendo que duas dessas foram em coautoria com pesquisadoras. Desse modo, evidencia-se que no campo de estudos da infância, seja em contextos de escolarização, acadêmico e/ou de militância política há uma preponderância da presença feminina. A educação infantil surge como um direito das crianças a partir da histórica luta

feminista pelo acesso e expansão dessa etapa pelas mães trabalhadoras.

Todavia, também identifiquei nessas publicações selecionadas um volume de autoras e autores referenciados nas Regiões Sul e Sudeste do Brasil, evidenciando o foco de universidades brasileiras na temática das infâncias. Reconheço o limite de um breve recorte empírico como o apresentado nesse artigo, porém é possível questionar se a produção acadêmica é maior nas Regiões Sul e Sudeste ou apenas ocupam espaços privilegiados para publicização da produção acadêmica em revistas científicas e em reuniões das associações de pós-graduação? Quais seriam as relações de poder envolvidas nesses processos de territorialização do saber?

Contudo, destaco que o maior êxito de uma jornada como essa foi a possibilidade de vislumbrar como estão sendo desenvolvidas as pesquisas envolvendo infância, performance e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas em alguma medida. Pois, a partir destes diálogos foi possível vislumbrar percursos singulares de produção de conhecimento e como esses trajetos consideraram as crianças como colaboradoras no processo empírico, sem exotizá-las ou objetificá-las, evidenciando um avanço ético e político nas pesquisas com/sobre crianças pequenas.

Nesse sentido, realizei a categorização do *corpus* da pesquisa em três eixos de discussão, conforme: a) Corpo-infância: aproximações com uma pedagogia performativa; b) Classe, raça e gênero de crianças pequenas: interseccionalidades invisibilizadas; c) "Pode o subalterno falar?" - diálogos epistemológicos com/sobre as infâncias plurais.

Corpo-infância: aproximações com uma pedagogia performativa

A partir do conceito de *criança-performer*, de Marina Marcondes Machado (2010), no qual as noções de *performance* e de *performer* são potentes para a compreensão da criança e do tempo das infâncias, como período marcado pelo desenvolvimento da oralidade, pelo corpo vivido, pela experiência intensa estabelecida nas relações com o mundo, diálogo com as demais pesquisas desse levantamento. Ao compreender que os corpos são constituídos de suas vivências, singularidades e subjetividades corporificadas, pois a performance "[...] vive nas encruzilhadas entre a tradição e a transgressão entre a continuidade e a possibilidade." (PINEAU, 2010, p.106).

Corroborando com essa ideia, Márcia Buss-Simão e outros (2010) afirmam que a corporificação é compreendida como papel ativo das crianças, que, por meio dela, assimilam e reproduzem, mas também produzem o novo, construindo e reconstruindo seu mundo. Qual é o lugar que os corpos-infância ocupam nas instituições educativas da infância, com sua materialidade palpável? Sobre isto, Daniel Tício (2017) afirma que os processos de inscrição e apagamento são vividos no corpo, ou seja, a vivência da criança no cotidiano escolar é uma vivência corporal. "Este é o lugar alquímico em que a inscrição e o apagamento sucedem, estabelecem trocas entre si, e encontram linhas de equilíbrio" (TÍCIO, 2017, p. 104). Este corpo-lugar vivido exprime as concepções que norteiam os fazeres pedagógicos cotidianos das instituições educativas.

Nesse sentido, Amanda Modesto (2019) evoca a expressividade pela corporeidade, discutindo e propondo a centralidade do corpo "[...] como possibilidade de vivência para a educação e para o saber sensível, como um elemento primordial à formação humana" (MODESTO, 2019, p. 9). Para uma organização do trabalho pedagógico que priorize a educação sensível, é interessante evocar memórias estéticas vividas pelas crianças e pelas pessoas adultas, como parte da constituição subjetiva de quem ensina e de quem

aprende.

Para Tatiana dos Santos Duarte e Eduarda Azevedo Gonçalves (2019), investigar um processo poético é resgatar memórias que não são facilmente localizáveis. No ato, pela execução de ações com o corpo, uma prática de vida em obra se mostra. Para as autoras, ao utilizarem em sua pesquisa objetos e vídeo como olhar, perceberam que os processos poéticos se tornam um meio/obra da *performance*. Nesse sentido, observam as autoras:

Trago à tona as coisas-memória do cotidiano, colocando inquietações do presente e de um passado. A ação precisa estar afiada com a intuição, ela não é evidente, mas conforme a proposição se faz, vão se localizando os pontos e as linhas que se ligam aos objetos, ao meu gesto. (DUARTE; GONÇALVES, 2019, p. 7).

Carla Andréa Corrêa (2017) investiga a formação e o desenvolvimento profissional dos professores de educação infantil e reconhece a experiência sensível através do olhar, escutar, tocar, provar, degustar, cheirar, pensar, sentir, imaginar, criar, como uma dimensão essencial da formação docente, que pode ser ampliada no corpo, além dos limites de um conhecimento inteligível do mundo. A autora destaca a potência da Arte para ampliação de sentidos e percepções do mundo. Taís Ferreira (2012), que também atua na formação inicial de professores, redimensiona o papel do corpo e da imaginação através da dança e das artes cênicas como vivência estética na formação de pedagogas. Para Cabral e Mota,

Jogos rítmicos entre os bebês, seus pais e educadores, funcionam como um importante veículo para o entendimento dos diferentes ritmos internos, próprios de cada indivíduo, suas variações e suas diferentes formas de expressão, proporcionam uma maior integração emocional e social destes 2014, p. 5).

Tiago Cruvinel (2012) problematiza a postura adultocentrista presente em concepções de infância que não vislumbram a singularidade na criança do século XXI. O autor entende que “a criança é um ser ativo na construção dos seus sentidos e do seu conhecimento no processo de aprendizagem. Elas não sabem menos, elas sabem outras coisas” (CRUVINEL, 2012, p. 3). Nesse sentido, reitero que as crianças são produtoras de culturas, em um movimento dialético no qual as constituem e são por elas constituídas. Nesse sentido,

,[...] as culturas infantis inscritas nos encontros e experiências estéticas, de corpos inteiros, de ludicidade e poeticidade na diversidade de classe social, etnia, gênero, idade, geração. (PRADO, 2019, p.11).

Patrícia Prado (2019) afirma que as crianças compreendem os sentidos propostos nas brincadeiras e as transformam em outras, revelando expressões e manifestações culturais próprias de seus grupos infantis.

Classe, raça e gênero de crianças pequenas: interseccionalidades invisibilizadas

Carla Akotirene (2019) apresentou-me não apenas o conceito interseccionalidade, mas sobretudo uma lente teórica que tem sido construída com a luta e a resistência epistemológica e política de mulheres negras, que com suas histórias, seus saberes e seus afetos têm escrito novas possibilidades de análise do racismo, feminismo e da luta de classes. Pois, compreender o conceito interseccionalidade, aqui, vai além do nosso

conhecimento matemático do termo intersecção que é um conjunto de elementos que simultaneamente pertencem a dois ou mais conjuntos. A interseccionalidade extrapola essa ideia de fragmentação, pois apresenta um conceito de unidade, não são as partes (mulher+negra+trabalhadora) que constituem o todo, ao contrário, pois ao invés de somar identidades, analisam-se:

[...] quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. (AKOTIRENE, 2019, p.43).

Presente implicitamente desde os clássicos estudos de Fúlvia Rosemberg (1996), que alertavam para a subalternidade das crianças na educação infantil, na qual os marcadores de classe, raça, gênero e idade já posicionavam as crianças em condições sociais de existência distintas, percebo o conceito de interseccionalidade como uma lente teórica que se dimensiona como uma possibilidade de leitura da realidade nas infâncias, de modo que preconiza a indissociabilidade desses marcadores na constituição dos sujeitos desde a primeira infância.

Tarcia Regina da Silva (2017), ao investigar a autoidentificação racial de crianças pequenas, afirma que houve uma variação de gênero dos meninos e das meninas que se reconheceram como pretos/as, pois os meninos apresentaram um mal-estar com a sua condição de criança e negra; em contrapartida, as meninas demonstraram orgulho e prazer. A autora alerta que essa diferença de gênero pode ser explicada pela intensificação de estratégias pedagógicas centradas nas meninas, e da não percepção ainda que ser menina e negra é diferente de ser menino e negro, pois ambos necessitam de tratamentos singulares. Eduarda Souza Gaudio (2015), em sua pesquisa sobre a perspectiva das crianças pequenas acerca das dimensões étnico-raciais na educação infantil, percebeu que:

As crianças demonstraram através das relações efetivadas com seus pares que a dimensão étnico-racial esteve sempre associada aos aspectos corporais de gênero, desempenho, forma, cor e estatura. Em suas brincadeiras, ações e diálogos as crianças demonstravam suas concepções acerca da categoria étnico-racial, reproduzindo de modo próprio muitos dos preconceitos e estereótipos existentes no contexto social em que vivenciam. (GAUDIO, 2015, p. 14)

Silvia Helena Vieira Cruz (2015) reitera que “a escuta da criança demanda um esforço muito grande no sentido de captar a sua maneira peculiar de, naquele momento, se relacionar com o mundo” (CRUZ, 2015, p. 13). Nesse sentido, ao tratar da discriminação étnico-racial entre crianças de três anos, a autora salienta que condições sociais têm um peso bastante relevante, mas as experiências vividas concretamente pelas crianças dão um sentido peculiar ao que elas se apropriam, aos sentidos que elas atribuem às coisas.

Deise Arenhart (2013) afirma ainda que todas as crianças se situem dentro da categoria geracional infância e isso as coloca em uma série de experiências comuns, somam-se ao pertencimento geracional outras variáveis sociais, como classe, etnia, raça, gênero, lugar geográfico etc. A interseccionalidade de categorias refuta a ideia de homogeneidade nas culturas da infância, de modo que outras categorias se somam na produção das condições sociais singulares.

[...] a classe social foi considerada como principal fator de diferenças e desigualdades, enquanto que a geração foi vista como propulsora da possível identidade das culturas da infância e de

sua diferença em relação aos adultos. (ARENHART, 2013, p. 5).

Adriano Souza Senkevics e Marília Pinto de Carvalho (2016), em pesquisa sobre escolarização de crianças em camadas populares, constataram que embora as crianças estejam inseridas em um contexto sociocultural ancorado em uma dicotomia sexual acentuada, com tendência à polarização de homens e mulheres em esferas desiguais de poder e privilégio, as meninas se mostraram capazes de se apropriarem dessas realidades para potencializarem suas capacidades e perspectivas.

Amanaiara Miranda (2014) em sua investigação sobre gênero e sexualidade na Educação Infantil problematiza os padrões hegemônicos e amplia a discussão sobre o caráter social envolvido em processos identitários na infância, conforme:

[...] identidade é um processo de construção que não realizamos de forma totalmente autônoma, sozinhos. Identidade sempre é relacional, depende do diferente, do Outro, da diferença para que saibamos quem não somos. É importante demarcar também que as identidades adquirem sentido através da linguagem. Elas são marcadas por meio de símbolos. O processo de identificação envolve a subjetividade. (MIRANDA, 2014, p. 193).

Sandro Vinicius Sales Santos e Isabel de Oliveira Silva (2020) esclarecem que mesmo que as crianças alinhem suas condutas às estruturas de gênero impostas pelos adultos, isso não indica passividade aos processos de fabricação de sujeitos gendrados. Ao considerar a agência³ de meninos e de meninas, vislumbra-se que a apropriação das relações de gênero por parte das crianças envolve “[...] engajamento e participação ativa deles/as, processo que evidencia possibilidades reais e uma multiplicidade de formas de vivenciar as masculinidades e as feminilidades” (SANTOS; SILVA, 2020, p. 22).

“Pode o subalterno falar?” - diálogos epistemológicos com/sobre as infâncias plurais

Gayatri Spivak (2010) na sua clássica obra desvela as relações de poder no campo econômico, epistêmico e cultural, numa perspectiva pós-colonial, e nesse sentido, percebo que as crianças e suas infâncias ocupam também um lugar de subalternidade, no qual são constantemente silenciadas. Foi assumida uma postura de diminuição das hierarquizações entre adultos e crianças, nas quais a participação das crianças e suas vozes foram consideradas e valorizadas na produção empírica pesquisada.

Fabiana de Oliveira (2015) na sua investigação sobre a participação de crianças em espaços públicos apresenta sete princípios de uma participação considerada democrática, conforme: a) as crianças devem compreender do que se tratam os projetos e qual é o seu papel; b) as relações de poder e as estruturas de tomada de decisões devem ser transparentes; c) as crianças devem ser envolvidas nos estágios iniciais de algum projeto que venha ser desenvolvido; d) todas as crianças devem ser tratadas com igualdade de direitos, considerando sua idade, situação, etnia, habilidades e outros fatores; e) as regras devem ser estabelecidas com as crianças desde o início dos projetos; f) a participação deve ser voluntária e deve ser permitida a saída das crianças em algum estágio quando desejarem; g) devem ser respeitadas as perspectivas e experiências infantis.

Em vista disso, segundo Oliveira (2015, p. 15),

3 Farias; Weller; Wiggers (2022, p. 166) ao abordarem o conceito de agência de crianças preconizam que “[...] refere-se a suas capacidades de construir e criar significados além de tomar decisões sobre o que lhe diz respeito. Essa perspectiva supera a ideia de que elas seriam apenas passivas em processos de socialização, ou integrantes incompetentes da sociedade.”

A ampliação dos direitos da criança à participação não pode ignorar a diversidade de contexto em que as crianças vivem; não podem ter um caráter de universalidade; devem considerar as crianças reais, em seu cotidiano, com as suas experiências diárias de vida carregada de conflitos e contradições.

Samy Lanski (2013), em sua pesquisa sobre a presença de crianças em espaços públicos, destaca que ao imprimir atenção às especificidades dos sujeitos e não somente das questões macroestruturais (economia, transporte, segurança etc.), pode constituir uma inversão na lógica do planejamento. Assim, “Cabe reiterar o direito das crianças ao tempo livre, ao tempo de brincar e o direito de circular pela cidade” (LANSKI, 2013, p. 30).

Larissa Escarce Bento Wollz e Francisco Romão Ferreira (2017) reafirmam o brincar como atividade ordenadora da experiência social na narração das histórias de vida e nas práticas cotidianas infantis de crianças do Movimento de Trabalhadores Sem-Terra. Para a autora e para o autor, o conteúdo das brincadeiras coletivas evidenciava a expressão do lugar social de participantes de um acampamento ao brincarem de assembleia. Os discursos e práticas dessas crianças indicam algumas especificidades da vivência no campo e o aprendizado com o trabalho na terra, e também o pertencimento a um movimento social organizado na estruturação de sua identidade, de modo que a presença e a participação das crianças são destaques nas mobilizações e eventos realizados pelo MST.

Rita de Cácia Oenning da Silva (2015) afirma que o evento narrativo expressa e constrói a própria subjetivação do narrador e sua capacidade de fazer interagir mundos em diferentes níveis, contextualizando e recontextualizando histórias, incluindo a sua própria. Desse modo, reitero que a experiência narrativa é um aspecto fundamental para a expressão e constituição de sujeitos em qualquer fase da vida. Sendo assim,

Constroem através do ato de narrar não somente histórias inusitadas e cheias de criatividade, com desfechos também inusitados e abertos; constroem relações entre os seus e seus outros – agregam-se, desagregam-se, concordam e discordam, jogam com a convenção, jogam com a invenção. (SILVA, 2015, p. 14).

Adriana Regina de Jesus Santos (2019) aponta o desafio de ressignificar o cotidiano escolar, considerando as narrativas das crianças, ao desenvolver uma “Pedagogia da Escuta”, na qual as crianças conhecem a escola e esse conhecimento reverbera na proposição de uma práxis pedagógica emancipadora, na qual a instituição educativa seja compreendida como:

[...] um espaço de formação humana, de valores sociais, do conhecimento crítico e criativo, contribuindo para a formação emancipada e lúdica da criança, pois esta precisa ser entendida como um ser humano **histórico, social e em construção**. (SANTOS, 2019, p. 16, grifo nosso).

Para não concluir

A partir do levantamento nessas três bases de dados: a) Portal de Periódicos da CAPES para pesquisa de artigos científicos (2015-2020); b) Anais das Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (2013-2019); c) Anais das Reuniões da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2013-2019), destaco que a produção acadêmica copilada neste artigo ilustra um movimento de pesquisa interdisciplinar de saberes e campos do conhecimento de modo a potencializar diálogos entre

as Artes Cênicas, em especial nos Estudos da Performance e a Educação de crianças pequenas.

Nesse sentido, foi possível vislumbrar a pertinência e a singularidade da minha tese em construção que visa compreender as percepções das crianças pequenas de seu contexto social por meio de suas próprias narrativas em instituições educativas do Distrito Federal, com enfoque nas interseccionalidades constitutivas das *performances* narrativas infantis. Considero ainda necessária a ampliação desta pesquisa da produção acadêmica sobre a temática abordada, mediante a busca no Banco Digital de Tese e Dissertações – BDTD para ampliação do escopo, através do diálogo com autoras coetâneas e autores coetâneos de teses e dissertações.

Enfatizo que as pesquisas citadas neste artigo assumem um papel importante no contexto de investigações sobre infâncias, *performance* e interseccionalidade em interface com narrativas de crianças pequenas no Brasil, porque se configuram como estudos que abordam essa temática de acordo com seus contextos, perspectivas teóricas e metodológicas peculiares. As pesquisas supracitadas geram visibilidade às singulares formas de expressão das concepções assumidas sobre o tema e podem oferecer subsídios às pesquisas futuras, oportunizando formas de análise alternativas à que foi desenvolvida nesse artigo e finalizo com as palavras de Bertolt Brecht que nos diz que: “A ciência conhece um único comando: contribuir com a ciência.”

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Editora, 2019. (Coleção Feminismos Plurais)
- ARENHART, Deise. Culturas infantis em contextos desiguais: marcas de geração e classe social. **Anais da 36ª Reunião Nacional da ANPEd**, UFG: Goiânia, 2013. Disponível em: <<https://www.anped.org.br/biblioteca/item/culturas-infantis-em-contextos-desiguais-marcas-de-geracao-e-classe-social>> Acesso em: 21 jul. 2021.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BRECHT, Bertolt. Citações. Disponível em: <https://citacoes.in/citacoes/567008-bertolt-brecht-de-todas-as-coisas-seguras-a-mais-segura-e-a-duvi/> <https://citacoes.in/citacoes/606783-bertolt-brecht-a-ciencia-conhece-um-unico-comando-contribuir-com/> Acesso em: 15 nov. 2022.
- BUSS-SIMÃO, Márcia.; MEDEIROS, Francisco Emílio de; SILVA Ana Márcia; FILHO, João Josué da Silva. Corpo e infância: natureza e cultura em confronto. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v.26 , n.03 , p.151-168 , dez. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/edur/a/NdhG4Brn8nYjdCFhL3Jhmwb/?lang=pt>> Acesso em: 21 jul. 2021.
- CABRAL, Fernanda Alvarenga; MOTA, Marcus Santos. Ritmo em cena na primeira infância: O teatro para bebês e a construção de novas linguagens teatrais. **Anais do VIII Congresso da ABRACE: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**: Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1993>> Acesso em: 21 jul. 2021.
- CAMPOLINA, Luciana de Oliveira, MITJÁNS MARTÍNEZ, Albertina. A pesquisa sobre inovação educativa no Brasil. In: BRUNO-FARIA, M. de F., VARGAS, E. R., MITJÁNS MARTÍNEZ, A.; (Orgs.). **Criatividade e Inovação nas organizações**: desafios para a competitividade. São Paulo: Atlas, 2013.
- CORRÊA, Carla Andrea. Educação infantil, arte e formação de professores: escuta e narrativas. **Anais da 38ª Reunião da ANPED**, UFMA: São Luiz, 2017. Disponível em: <http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/poster_38anped_2017_GT07_493.pdf> Acesso em: 21 jul. 2021.
- CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- CRUVINEL, Tiago. A criança-ator. **Anais do VII Congresso da ABRACE: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**: Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index>>

[php/abrace/article/view/2270](#) Acesso em: 21 jul. 2021.

CRUZ, Sílvia Helena Vieira. Considerações acerca da discriminação étnico-racial em crianças pequenas. **Anais da 37ª Reunião Nacional da ANPED**, UFSC: Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://37reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Trabalho-GT07-4024.pdf> Acesso em: 21 jul. 2021.

DUARTE, Tatiana dos Santos; GONÇALVES, Eduarda Azevedo. As Coisas-memória na Arte da Performance. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society** V. 05, ed. especial, abr., 2019. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1151> Acesso em: 21 jul. 2021.

FARIAS, Rhaisa Naiade Pael; WELLER, Wivian; WIGGERS, Ingrid Dittrich. Escalas infantis na cidade modernista: como crianças vivem e exploram Brasília. **Revista Sociedade e Estado**, Volume 37, Número 1, Janeiro/Abril 2022. p. 163-192, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/3WdXScyjQBd38DLT9yKmXRH/abstract/?lang=pt> Acesso em: 15 nov. 2022.

FERREIRA, Taís. Corpo e imaginação nos anos iniciais: como instigar professoras pedagogas? **Anais do VII Congresso da ABRACE: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**: Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2458> Acesso em: 21 jul. 2021.

GAUDIO, Eduarda Souza. Dimensão étnico-racial na educação infantil: um olhar sobre a perspectiva das crianças. **Anais da 37ª Reunião Nacional da ANPED**, UFSC: Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://37reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Trabalho-GT07-3713.pdf> Acesso em: 21 jul. 2021.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Monica Torres. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers. **Caderno Cedes**, v. 37, n. 101, 2017, p. 7-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/5qxLFTmsgrbv8nZsBRt6ZLF/abstract/?lang=pt#> Acesso em: 21 jul. 2021.

LANSKY, Samy. Espaços urbanos com crianças. **Anais da 36ª Reunião Nacional da ANPED**, UFG: Goiânia, 2013. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/espacos-urbanos-com-criancas> Acesso em: 21 jul. 2021.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Educação & Realidade**. v. 35(2), maio-ago, 2010, p.115-137. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11444> Acesso em: 21 jul. 2021.

MACHADO, Marina Marcondes. Nuvem de Teatralidade: dramaturgias do espaço da Pediatria do Hospital das Clínicas da UFMG. **Anais do VIII Congresso da ABRACE: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**: Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1996/0> Acesso em: 21 jul. 2021.

MIRANDA, Amanaiara Conceição de Santana de. Gênero/sexualidade/diversidade sexual no âmbito da educação infantil. **Cronos: Rev. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN**, Natal, v. 15, n. 2, p. 185-200 jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/8229> Acesso em: 21 jul. 2021.

MODESTO, Adriana. Performance, memória e educação. **Anais da X Reunião Científica ABRACE**: Campinas, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4515> Acesso em: 21 jul. 2021.

OLIVEIRA, Fabiana de. A criança e sua relação com a sociedade: considerações sobre a participação infantil nos espaços públicos. **Anais da 37ª Reunião Nacional da ANPED**, UFSC: Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://37reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Trabalho-GT07-3885.pdf> Acesso em: 21 jul. 2021.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**. v.35(2), maio-ago, 2010, p.115-137. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/14416> Acesso em: 21 jul. 2021.

PRADO, Patrícia Dias. Performance, educação e primeira infância: “vamos juntas a cruzar la plaza corriendo sin miedo?”. **Anais da X Reunião Científica ABRACE**: Campinas, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4425> Acesso em: 21 jul. 2021.

ROSEMBERG, Fúlvia. Educação infantil, classe, raça e gênero. **Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas)**, São Paulo, v. 96, p. 3-86, 1996. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/814> Acesso em: 21 jul. 2021.

SANTOS, Adriana Regina de Jesus. O que as crianças dizem sobre a escola? **Revista Educação**: Santa Maria, v. 44, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/29624> Acesso em: 21 jul. 2021.

SANTOS, Sandro Vinícius Sales; SILVA, Isabel de Oliveira e. Relações de gênero na Educação Infantil: estrutura e agência no processo de construção de sentidos sobre ser menino e ser menina. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 36, e69973, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/69973> Acesso em: 21 jul. 2021.

SENKEVICS, Adriano Souza; CARVALHO, Marília Pinto de. "O que você quer ser quando crescer?". Escolarização e gênero entre crianças de camadas populares urbanas. **Revista brasileira Estudos pedagógicos** (online), Brasília, v. 97, n. 245, p. 179-194, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbeped/a/FzIHcfsSPs93DP8bbFg5ypF/abstract/?lang=pt> Acesso em: 21 jul.2021.

SILVA, Tarcia Regina da. Que cor é a minha cor? A autoidentificação racial das crianças na educação infantil. **Anais da 38ª Reunião da ANPED**: São Luiz, 2017. Disponível em: http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalho_38anped_2017_GT07_638.pdf Acesso em: 21 jul. 2021.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. Quem conta um conto aumenta muito mais que um ponto: narrativa, produção de si e gênero na produção fílmica com crianças pequenas. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 1069-1088, set./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2015v33n3p1069> Acesso em: 21 jul. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TÉRCIO, Daniel. Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo. **Repertório**, Salvador, ano 20, n.28, p.93-107, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25001#:~:text=Em%20primeiro%20lugar%2C%20ao%20convocar,duas%20%E2%80%9Centidades%E2%80%9D%20aparentemente%20divergentes.> Acesso em: 21 jul.2021.

WOLLZ, Larissa Escarce Bento; FERREIRA, Francisco Romão. As infâncias e as brincadeiras do e no campo: a vivência e a participação em um movimento social. **Revista Educação Popular**, Uberlândia, v. 16, n. 3, p. 84-103, set./dez. 2017. Disponível em <https://sumarios.org/artigo/inf%C3%A2ncias-e-brincadeiras-do-e-no-campo-viv%C3%A2ncia-e-participa%C3%A7%C3%A3o-em-um-movimento-social> Acesso em: 21 jul. 2021.

LOURDES RAMALHO E A AUTORIA FEMININA NO TEXTO DRAMATÚRGICO

João Dantas Filho¹

RESUMO

Este artigo destaca e, ao mesmo tempo, possui como objetivo retratar a influência das mulheres perante as diferentes mudanças políticas e sociais, envolvendo a luta pelos seus direitos que se intensifica desde o final do século XVIII, ganhando credibilidade a partir do século XX. Entre várias autoras, especificamos Lourdes Ramalho, dramaturga brasileira nordestina, que conhecia as questões sociais do seu povo presente em sua dramaturgia. Essa autora produziu mais de cem textos teatrais, pertenceu a uma família de intelectuais e artistas ligados às expressões e práticas culturais populares: poetas, improvisadores, repentistas, unidos ao universo popular do Nordeste. Ela nasceu e viveu em contato com a literatura popular dessa região, assimilada mais tarde à sua escrita dramática. Trata-se de um recorte referente a tese de doutorado concluída em 2017 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada: *As Velhas, de Lourdes Ramalho: Dramaturgia e Encenação*, construída a partir de estudos alusivos às teorias e práticas teatrais.

Palavras-chave: Lourdes Ramalho; Autoria feminina; Dramaturgia brasileira.

LOURDES RAMALHO AND THE FEMALE AUTHORSHIP IN THE DRAMATURGIC TEXT

ABSTRACT

This article highlights and, at the same time, has the aim to portray women's influence towards social and political changes, involving the fight for their rights which gets intensified since the end of the 18th century, gaining credibility by the beginning of the 20th century. Among several authors, we quote Lourdes Ramalho, a Brazilian playwright from the Northeast of Brazil, who knew social issues of her people presented in her dramaturgy. This author produced more than one hundred theatrical texts and is part of a family of intellectuals and artists linked to popular cultural expressions and practices: poets, improvisers, northeastern rap poets, united to the popular universe of the Brazilian Northeast. She was born and lived in contact with the popular literature of that region, later assimilated it to her dramatic writing. This is an excerpt referring to the doctoral thesis completed in 2017 at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais, entitled: *As Velhas, by Lourdes Ramalho: Dramaturgy and Scenery*, built from studies alluding to theatrical theories and practices.

Keywords: Lourdes Ramalho; Female authorship; Brazilian dramaturgy.

1 Doutor em Artes (2017) pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Letras (2007) pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Na UFPB também cursou Especialização em Representação Teatral (2004) e duas graduações: Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas (2000) e Licenciatura em História (1995). É Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro e do Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato - CE. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/3646503533304807>

Na última década do século XIX a luta pelos direitos da mulher ganhava força. Essa luta continua até hoje e as conquistas das mulheres foram muitas, mas, apesar de já estarmos no início do século XXI, a sociedade machista ainda sobrevive com fortes marcas, habitando o universo de muitos homens em convivência com as mulheres. Podemos perceber que se trata de uma herança, um pensamento conservador, que permeia diversos setores sociais de vários países, inclusive da sociedade brasileira.

A luta feminina a cada dia se fortalece e continua transformando os rótulos, os costumes e os padrões estabelecidos. Discutir a autoria feminina é uma tarefa importante e especialmente complexa, principalmente para os homens pesquisadores da área da dramaturgia, porque são outros olhares diante das multiplicidades que compõem o universo da literatura dramática e, assim, acabam contribuindo com ações interpretativas que possam colaborar com seu conteúdo estético e sua representatividade. Vejamos como bem diz a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro *Sejam Todos Feministas*²:

Homens e mulheres são diferentes. Temos hormônios em quantidades diferentes, órgãos sexuais diferentes e atributos biológicos diferentes — as mulheres podem ter filhos, os homens não. Os homens têm mais testosterona e em geral são fisicamente mais fortes do que as mulheres. Existem mais mulheres do que homens no mundo — 52% da população mundial é feminina, mas os cargos de poder e prestígio são ocupados pelos homens. [...] Então, de uma forma literal, os homens governam o mundo. Isso fazia sentido há mil anos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de uma maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. Tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos. Mas nossas ideias de gênero ainda deixam a desejar (ADICHIE, 2014, p. 18).

Podemos perceber que hoje, as mulheres têm conquistado cada vez mais seu espaço social, numa luta que se intensificou desde o final do século XVIII. Foi ampliada e ganhou credibilidade a partir do século XX, sendo o movimento feminista responsável por este dinamismo. Isto nos leva a destacar a importância das mulheres diante das diferentes mudanças políticas e sociais do mundo moderno. Nesse sentido, podemos afirmar que, com o decorrer dessas mudanças, uma nova identidade feminina acabou sendo construída, causando um rebuliço nos estudos antropológicos, sociológicos, psicológicos e culturais. Vejamos o que ainda nos diz Adichie:

A meu ver, feminista é o homem ou a mulher que diz: “Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolvê-lo, temos que melhorar”. Todos nós, mulheres e homens, temos que melhorar (ADICHIE, 2014, p. 59).

Vale lembrar que esses questionamentos voltados para a autonomia da mulher acabaram refletindo em vários setores, tendo em vista a sua participação no mercado de trabalho, no campo da cultura, das artes, inclusive um considerável aumento no campo da literatura de autoria feminina. Isso veio infringir, e ao mesmo tempo contrariar, o senso comum de superioridade masculina, a ideia de superioridade do homem sobre outros grupos, a obrigatoriedade da heterossexualidade e o modo como ele se relaciona consigo, com outros homens e com as mulheres. Tudo isso tem influenciado os debates que tratam de questões culturais e de práticas discursivas.

No século XX, após a Segunda Guerra Mundial, travou-se um debate em torno do cânone literário a partir de valores transcendentais das obras e dos questionamentos direcionados aos conceitos de “obra esteticamente aceitável”.

2 As citações relacionadas a esse livro contam com um número de páginas sequenciado a partir da capa, uma vez que o mesmo não dispõe desse recurso numérico, dessa ordenação.

Nesse processo, o feminismo ocupou papel importante, no sentido de discutir a razão da presença inexpressiva no cânone literário de obras escritas por mulheres. Este cânone marca a presença, em sua maioria, de autores masculinos e a ausência de obras importantes, de autoria feminina, não-canônicas, nos levando aos critérios androcêntricos inconscientemente inseridos e preservados na tentativa de manter o domínio masculino nos espaços literários e culturais (OLIVEIRA, 2002).

“A escrita feminina não existe como categoria, porque toda escrita é assexual, bissexual e unissexual.” (LUDMER Apud RICHARD, 2002, p. 132). É o que afirma Josefina Ludmer, segundo Nelly Richard, ao defender a ideia de que na subjetividade criativa estão embutidas muitas marcas de identidade e significados. Para ela, definir o texto como masculino ou feminino seria oprimir o significado da criação e dar margens para questionamentos inferiores relacionados à identidade e ao sentido da escrita como linguagem expressiva. Vejamos o que diz Richard: “O masculino e o feminino são forças relacionais que interagem como partes de um sistema de identidade e de poder, que as conjuga intencionalmente.” (RICHARD, 2002, p. 132).

Para Elaine Showalter, uma teoria apoiada em um modelo da cultura da mulher pode adquirir outros contornos que podem avançar para além das teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise:

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. [...]. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Para ela as maneiras pelas quais as mulheres conceituam seus corpos, psique e língua são construídas a partir dos seus ambientes culturais. Neste sentido, Showalter ainda acrescenta dizendo:

Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. Não obstante, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Na verdade, hipóteses de cultura das mulheres têm sido desenvolvidas nas últimas décadas, porém, é de se acreditar que o universo cultural de cada autora termina por influenciar na sua criação. Tomamos por exemplo Lourdes Ramalho, como autora brasileira nordestina, que conhece as questões sociais de seu povo e termina por retratar essa gente em sua dramaturgia, ao passo que, uma autora de outro país vai desenvolver melhor suas ideias em torno daquilo que habita o seu universo cultural.

É importante destacar que, várias esferas da sociedade elegem os homens, como maioria, que representa grupos, associações, academias, entre outros setores. Neste sentido, destacamos, por exemplo, a Academia Brasileira de Letras, A Maçonaria, A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, os clubes esportivos, enfim, como exemplo, dos vários setores culturais, econômicos, políticos e eclesiásticos em que a dominação masculina predomina, sendo notável a ausência da mulher. Essa exclusão feminina presente em vários setores da sociedade, inclusive, dos meios literários, retrata o poderio da cultura patriarcal, marcada pelo absolutismo masculino.

Na literatura dramática do século XIX, por exemplo, autores consagrados como Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, França Junior, Arthur Azevedo, entre outros, continuam como verdadeiros ícones como autoria masculina. Por outro lado, poucas foram às mulheres que se destacaram naquela época, elas eram vistas como seres inferiores, donas de uma produção artística secundária, perante os valores políticos, sociais e econômicos privilegiados naquele período, o que reforçava o distanciamento da mulher, tanto na esfera social, como nas decisões políticas do país.

Até o presente momento, não se sabe ao certo quem foi à primeira mulher dramaturga do Brasil, pois muitas vezes eram usados pseudônimos, o que dificulta a identificação da primeira mulher a se dedicar a escrita dramática. Apesar de tudo isso, vale lembrar, aliás, que o feminino enquanto autoria aparece no texto teatral brasileiro desde 1797, com a primeira peça de que se tem notícias, conforme o que nos diz Souto-Maior:

Pela Cronologia, essa tradição remota a 1797, quando “Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo” assina *Tristes efeitos do amor, Drama em que falam Paulicéia, A Prudência e a Desesperação na figura de uma Fúria*. No entanto, o lapso de mais de meio século entre sua escrita e o momento em que se registra uma continuidade da produção dramática de autoria feminina, além do fato de não ter sido publicado, nem representado, não validam como obra fundante da tradição. Citado por Vincenzo (1992), p. xvi), o manuscrito deste drama foi localizado em 1949, em Portugal, por Antonio Soares Amora (1964, p. 79 – 101). (SOUTO-MAIOR, 2004, p. 308).³

No século XIX, mulheres como Maria Angélica Ribeiro (1829 – 1880) Josefina Álvares de Azevedo (1851 - ?), Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934), entre outras, conseguiram registrar suas presenças na dramaturgia nacional de autoria feminina, ao mesmo tempo em que contribuíram com nossa produção cultural. Essas mulheres expressam, nos seus textos teatrais, principalmente, as reivindicações relacionadas à condição das mulheres na sociedade da época. Maria Angélica Ribeiro, ‘matriarca’ (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 10), desta geração, escreveu durante mais de duas décadas. Entre os seus mais de vinte textos para teatro destacam-se, *Gabriela e Cancros sociais*, ambos representados, respectivamente, em 1863 e 1865⁴, no Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. As peças escritas por essa autora, como garante Souto-Maior (2004, p. 308), “[...] impõem-se como obra fundante desta tradição, sobretudo por ter sido a primeira, ao que se sabe, a chegar aos nossos palcos”.

Escrevendo com regularidade ao longo de quase vinte e cinco anos desde que assina sua primeira peça em 1855, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) é essa pioneira – provavelmente a única mulher a integrar a vanguarda comprometida com a renovação da cena nacional -, cuja produção desencadeia o processo de formação da dramaturgia nacional de autoria feminina (ANDRADE, 2004, p. 307-308).

A já mencionada Josefina Álvares de Azevedo, pernambucana, viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro e, por falta de registros, não se sabe onde e nem quando faleceu. Seu texto teatral *O Voto Feminino* foi escrito em abril de 1890 e encenado pela primeira vez, naquela cidade, em maio do mesmo ano, no Teatro Recreio Dramático. Essa autora foi fundadora, diretora e redatora de um dos mais combativos e avançados jornais feministas surgidos na época, *A Família*. A outra autora, Júlia Lopes de Almeida, carioca, escreveu romances, contos e textos para teatro, entre eles, *A Herança* e *Quem não perdoa*. Foi colaboradora de jornais e revistas da época, chegando a publicar vários livros. (Cf. SOUTO-MAIOR: Valéria Andrade, 2001).

No século XX, especialmente a partir do final da década de 1930, surgiram outros nomes na dramaturgia brasileira de autoria feminina, tais como Maria Jacintha, Clô Prado, Raquel de Queiroz e Edy Lima, “dando continuidade ao processo de formação da nossa tradição de autoria feminina, deflagrada na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, com a produção de Maria Angélica Ribeiro” (ANDRADE; SHINEIDER; MACIEL, 2011, p. 8). A partir dos anos de 1960, dentro da chamada *nova dramaturgia*, surgiram outros nomes, inicialmente as autoras Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara. Em seguida, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral, essa última é portuguesa, radicada no Brasil, que aparece quando escreveu sua primeira peça em 1975, *A Resistência*.

Enquanto isso, na Paraíba, também na década de setenta, surge Lourdes Ramalho que, mesmo sendo inserida

3 Informação obtida em nota de rodapé: SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Gabriela e Cancros Sociais: A estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro*. In: AQUINO, Ricardo Bigi de, MALUF, Sheila Diab. (Orgs). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 308).

4 Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-06.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2015.

nesse contexto, junto a nomes de dramaturgas famosas, ainda não é reconhecida no Brasil. É uma dramaturga que produziu mais de cem textos teatrais. Neste sentido, é importante destacar:

Nomes como Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assunção e de outras dramaturgas [...], circulavam Brasil a fora, enquanto que o de Lourdes Ramalho – apesar da estrondosa recepção que teve, em 1975, no Paraná, com a primeira montagem do seu texto *As Velhas* –, foi parcialmente apagado do cenário nacional, embora continuasse sendo referencial em seu cenário local – o Nordeste brasileiro. Tenha-se claro que tal apagamento junta-se aos sintomas do esquecimento que tem acometido as histórias do nosso teatro no tocante à tradição dramatúrgica de autoria feminina, complementando, na verdade, o grande *handicap* da memória cultural do Brasil em relação à dramaturgia, cujo lugar nos livros de história da literatura brasileira, é, em geral, aquele dedicado às informações tidas como acessórias ou periféricas (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p.14).

Nelly Richard nos levar a crer que a mulher e sua literatura não podem deixar de participar das batalhas que envolvem a criação literária, mesmo que sejam determinadas e prefixadas a partir do universo masculino. Para ela a “literatura de mulheres” aponta para um agrupamento de obras literárias, que se movimenta no sentido de demarcar um corpus sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico da crítica feminista, que possa ser esclarecido “se existe, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminina” (RICHARD, 2002, p. 129). Ainda neste sentido ressaltamos uma colocação voltada para a importância da luta das mulheres em favor do reconhecimento da escrita feminina:

É vital resgatar a favor do masculino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone. Esses pactos, cúmplices entre distintas posições de discursos marcados pela subalternidade cultural, ampliam o poder do feminino, naquilo que Jean Franco chamou de “a luta pelo poder interpretativo” (RICHARD, 2002. p. 136-137).

Vale salientar que, a dramaturgia de Lourdes Ramalho não obedece à formalidade da cultura dominante e da tradição canônica. Em seus textos teatrais ela aponta um determinado mundo que se revela com um importante conteúdo, um novo perfil de mulheres e de suas relações com os homens, enfrentando o seu meio social, bem como os diferentes traços presentes na sua construção textual.

Ainda que a escritora nunca tenha demonstrado interesse por atrelar-se a grupos feministas, nem por defender ou discutir pontos das agendas feministas que se organizavam no Brasil ao longo das décadas em que passou a escrever mais constantemente, não há como não observar a forma alternativa com que são construídas suas personagens no que se refere ao acesso ao poder, apresentando com frequência mulheres extremamente fortes e livres das amarras sociais. Segundo nos informa a própria autora, tal fato se deve muito mais às fortes mulheres com quem conviveu dentro de sua família do que a compreensões teóricas quanto à importância de representar o ‘feminino’ de forma menos apática, mais combativa. Quando questionada sobre como os homens de sua família teriam reagido a essa força feminina tão marcadamente libertária, Lourdes apenas acrescenta que a maior parte dos homens de sua família seriam artistas, portanto, mais suscetíveis à sensibilidade do que ao bruto jogo de poder (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 26).

Mesmo que Lourdes Ramalho apresente em sua obra uma forte presença das personagens femininas, que se destacam pela sua autonomia, essa autora não demonstrava interesse em participar de grupos constituídos por feministas. Na sua obra dramatúrgica encontramos uma voz autoral comprometida com questões sociais específicas, ligadas às histórias e tradições nordestinas, não deixando de constituir diálogos a partir de temas que vão além da conjuntura local. As temáticas que compreendem toda a sua produção se referem exclusivamente ao Nordeste e ao Brasil, mas também possuem contornos capazes de abranger questões de “amplo espectro”, que certamente se

colocam no “contexto do nacional ou até do global” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 26).

Lourdes Ramalho, uma dramaturga brasileira nordestina

Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu no dia 23 de agosto de 1920, em Jardim do Seridó - RN, na microrregião do Seridó ocidental, na divisa com o estado da Paraíba. Faleceu em 07 de setembro de 2019, em Campina Grande -PB. Lourdes Ramalho pertence a uma família de intelectuais e artistas ligados a expressões e práticas culturais populares, composta por poetas, contadores de histórias, cantadores, improvisadores, repentistas, trovadores, entre outras denominações ligadas ao universo popular do Nordeste. Professora, poeta e dramaturga, cresceu em contato com esses artistas, o que lhe permitiria captar procedimentos próprios da literatura popular nordestina, assimilados mais tarde à sua escrita dramática.

Como aponta Valéria Andrade, essa dramaturga foi criada bem distante dos centros urbanos brasileiros, “nos ermos das fazendas e cidadezinhas de interior da região Nordeste, [...]” (ANDRADE, 2011, p. 30), um lugar onde a convivência social também era estabelecida a partir dos conflitos provenientes das desigualdades, as quais definiam o espaço habitado por homens e mulheres.

[...]. Com mais acento do que nas áreas urbanas do país, obediência e onipotência terão se configurado como as grandes linhas norteadoras das relações de gênero nos sertões nordestinos. Sertões onde também, dialeticamente, mulheres de talento, amantes das artes da palavra e do palco, terão se mobilizado para colocar em cena realidades que desejavam reinventar, fossem as relacionadas ao modo como mulheres e homens construíam a vida em comunidade, fossem aquelas ligadas a remotas tradições culturais mantedoras do universo sertanejo (ANDRADE, 2011, p. 30).

O berço de Lourdes Ramalho é justamente esse universo que marca a cultura dos sertões do Nordeste, incluindo mulheres, arte e escrita literária, como bem descreve a pesquisadora (ANDRADE, 2011, p. 30-31).

Lourdes Ramalho



Figura 1: João Dantas Filho (Janeiro/2014)

A dramaturgia de Lourdes Ramalho abrange os gêneros trágico, cômico, infanto-juvenil e infantil, essa obra é capaz de se difundir e viajar por caminhos ainda não percorridos nacionalmente. Seu potencial teatral é reconhecido

na região Nordeste. Entretanto, vejo que, em relação a sua obra dramaturgica, seria necessário um reconhecimento maior, além do prestígio já alcançado na sua região, não só pela sua potencialidade inventiva, mas também por explorar valores de ordem política e cultural brasileiras, podendo assim, se equiparar a outras obras de autores e autoras nacionais. Além disso, a dramaturgia ramalhiana, poderia também ser apreciada nas demais regiões do país, que poderiam lhe oferecer diversas possibilidades de criação cênica, bem como o acesso a uma crítica ainda mais ampla.

Quando dissemos da necessidade de se reconhecer no teatro de Lourdes Ramalho um relevante valor artístico, capaz de concorrer em igualdade de condições com qualquer texto dos grandes centros culturais, estávamos discutindo sobre esses termos: há, na tradição literária (e no caso brasileiro isso não é diferente) mecanismos de *canonização*, de valorização de obras artísticas. Basta folhearmos alguns livros de literatura brasileira para estudantes do ensino médio, para constataremos estes movimentos valorativos: o livro estará repleto de autores e obra, majoritariamente, do Sudeste. [...]. O Nordeste, à visão dos grandes centros, parece não combinar com a produção cultural significativa, pois trata-se de uma região pobre economicamente. Ou pior, quando é reconhecido algum valor literário no Nordeste, é logo rotulada de *regionalismo*: não haveria *universalidade* na temática nordestina, por que? Por uma questão de valoração: o Sudeste produz *nacionalismo*; o Nordeste, *regionalismo*. A compreensão do cânone transita também para compreensão de estruturas de poder: nas editoras, escolas, Universidades, meios de comunicação (LEITE, 2007, p. 259).

Conforme Wlader Nobre Leite, é possível que haja uma determinada resistência que parece ser exigida pela tradição canonizante, com forte interferência do discurso masculino, bem como de outros fatores, possivelmente elaborados por questões de poder. Sem contar com a crítica nacional que valoriza ou combate, de acordo com suas convicções quando se trata da arte produzida no Nordeste. Em plena concordância com Leite, é o fato de que “ter uma temática nordestina não significa concluir que esta obra não pode ser nacional ou, até mesmo, universal, [...]” (LEITE, 2007, p. 259-260).

Essa discussão, envolvendo Lourdes Ramalho e o reconhecimento da sua obra dramaturgica em nível nacional, nos leva a acrescentar que, trata-se de um assunto que também passa por outras questões relacionadas ao mercado editorial, como, por exemplo, a publicação impressa de obras literárias, que nem sempre interessa às editoras com distribuição nacional, provavelmente, por não se tonar geradora de uma receita capaz de atingir as expectativas de lucro. Mesmo assim, atualmente, contamos com os estudos acadêmicos que vêm se fortalecendo nas últimas décadas, envolvendo pesquisas relacionadas à literatura de Lourdes Ramalho, bem como as mídias digitais, como a internet, que disponibiliza acesso a informações importantes a respeito da sua obra.

Os textos teatrais de Lourdes Ramalho são escritos em prosa e em verso, envolvendo, como dito anteriormente, farsa, tragédia, drama e comédia, inclusive um considerável repertório infanto-juvenil. Dos seus mais de cem textos teatrais, destacamos *Fogo-fátuo* (1974), *As Velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982), *Frei Molambo, ora pro nobis* (1987), *Romance do conquistador* (1990), *O Reino de Preste João* (1994), *Charivari* (1997), *Chã dos esquecidos* (1998), *O trovador encantado* (1999), *Guiomar, a filha da mãe...* (2003) e tantos outros.

Em uma entrevista, realizada com Lourdes Ramalho, através de gravação de áudio, na tarde do dia 16 de janeiro de 2014, em sua residência, na cidade de Campina Grande - PB, entre outras indagações, comentei sobre a sua obra dramaturgica que envolve os gêneros, trágico, cômico, infanto-juvenil e infantil. Na ocasião foi perguntado por quantos textos teatrais é composta a sua obra e ela respondeu: “Bem, atualmente eu estou com cento e seis peças.” Acrescentei ser notório que o mundo ibérico, Portugal e Espanha, está presente em alguns dos seus textos, inclusive n’*As Velhas*, e pedi que ela me falasse sobre esse universo ibérico na sua obra. Lourdes Ramalho nos diz:

Porque a Ibéria, o ibérico está acoplado ao Brasil, principalmente no Nordeste. As histórias são como as histórias ibéricas. Ainda hoje minhas peças vão para lá, [...], para Portugal e Espanha, por ali tudo comparadas as obras deles lá, daqueles tempos.

Naquela ocasião também comentei sobre a sua forma de escrever em prosa e verso, perguntando, ao mesmo tempo, com qual dessas formas de escrita ela possuía mais facilidade. Lourdes Ramalho me respondeu em poucas palavras: “Tanto faz.” Mesmo assim continuei insistindo na pergunta e indagando se ela gostava mais de escrever em prosa ou verso. A dramaturga respondeu:

Eu respeito mais os que faço em verso, porque, primeiro eu tenho o verso no sangue. O primeiro poeta que chegou ao Nordeste, foi o meu quintoavô, de lá pra cá toda geração tem dado dois, três poetas. Inclusive o meu bisavô foi poeta e violeiro, ele fugiu de casa para ser poeta e violeiro. (Nesse momento, ela pede a secretária Cilena, um busto do seu bisavô Ugulino Nunes da Costa). – Ele aqui está, com a Torá na mão, descendência judaica.

Para encerrar nossa conversa perguntei a Lourdes Ramalho, como ela se definia, ou seja, Lourdes Ramalho por Lourdes Ramalho. No mesmo momento ela respondeu: “É difícil, eu acho que Lourdes Ramalho por Lourdes Ramalho, é uma sonhadora... é uma sonhadora, só!”

“É uma sonhadora, só!”. É assim que Lourdes Ramalho se define. Não se trata de uma sonhadora qualquer, que vive fora da realidade, envolvida por devaneios e sonhos impossíveis. Essa dramaturga é realmente uma sonhadora, porém, daquelas que de fato se envolvem em suor e escrevem pelo coração, como ela mesma diz: “[...] como eu suei quando estava escrevendo, porque eu estava escrevendo aquilo que eu estava sentindo no meu coração.”⁵ Uma sonhadora que nas suas idealidades, acaba realizando as mais variadas fantasias, para dar ênfase às mais diversas personagens, trazidas por ela para seus textos teatrais. Ela era uma sonhadora que sonhava acordada, sempre atenta para a real situação da sua região, da sua cultura, da sua ancestralidade, louvando seu envolvimento e comprometimento com a arte e a literatura teatral.

Por uma conjuntura conclusiva

Para encerrar esta discussão, é importante salientar que a presença da mulher, seja como autoria, seja como personagem, acaba constituindo um marco na literatura e continua estabelecendo parâmetros que se sobrepõem diante das complexidades que vão da criação dramatúrgica às dinâmicas sociais. Seu isolamento intelectual que permeou a história durante séculos hoje se sobrepõe, diante da sua expressão e da sua presença como posição de destaque.

No que tange a Lourdes Ramalho, ela demonstra em seus textos teatrais uma posição importante, em relação à representação da mulher na dramaturgia brasileira. Seu pertencimento regional é capaz de conduzir a sua obra dramatúrgica e porque não dizer, a sua luta alicerçada pelas mulheres, mencionadas neste artigo. Hoje, felizmente, a produção dramática dessas mulheres, é capaz de percorrer por terrenos que envolvem não só o campo dramatúrgico e teatral, mas também todos os setores e áreas afins. As “faces ocultas” das mulheres que estiveram enclausuradas durante séculos se manifestam e se retratam através da sua dramaturgia exercendo a função de fortalecer a cena teatral e certamente a própria vida.

REFERÊNCIAS:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2014.
- ANDRADE, Valéria. *Gabriela e Cancros Sociais: A Estratégia Palimpséstica no Teatro de Maria Angélica Ribeiro*. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Orgs). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL: 2004.

5 Essa frase de Lourdes Ramalho encontra-se em um trecho da sua entrevista, transcrita e já informada anteriormente.

..... Lourdes Ramalho: Viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes: **A feira; O trovador encantado**. Ria Lemaire (Org). Campina Grande: EDUEPB, 2011.

ANDRADE, Valéria; SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes. O Teatro Feminino-Feminista-Libertário de Lourdes Ramalho. In: **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**/Maria de Lourdes Ramalho. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade, Diógenes. Maciel – Maceió: EDUFAL, 2011.

LEITE, Vlader Nobre. *As Velhas: velhas angústias, um novo grito*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. **Dramaturgia Fora da Estante**. João Pessoa: Ideia, 2007.

OLIVEIRA. Ana Paulo Costa de. **O Sujeito poético do desejo erótico**: A poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista. Florianópolis: Dissertação de Mestrado.UFSC, 2002.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Crítica: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG/Editora Universitária, 2002.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Tendências e impasses. O feminino como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Roco, 1994.

SOUTO-MAIOR: Valéria Andrade. **O Florete e a Máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturgia do século XIX**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2001.

Sites:

http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-06.pdf.

Acesso em: 18 out. 2015.

**ONDE ESTÁ A DANÇA DA PRETAGOGIA?:
Metodologia antirracista para criar e ensinar dança**

Keila Estefany Danielle de Oliveira¹

RESUMO

O objetivo desse artigo é apontar como a Pretagogia(PETIT,2015) pode ser inserida no campo de conhecimento da Dança como metodologia antirracista de ensino e criação. Esse caminho desobediente é necessário também porque visa combater técnicas de controle das subjetividades mesmo num campo artístico que se propõe a questionar violências sociais, porém no seu interior reproduz lógicas de subordinação e exclusão de corpos. Proponho-me, portanto, a relembrar o que é essa filosofia africana e como tenho articulado nas minhas práticas enquanto artista-mediadora da dança neste longo percurso espiralado no qual eu sou continuidade das minhas mais velhas que já trilham estudos afrodiáspóricos numa perspectiva antirracista da dança antes mesmo do meu nascimento. Observo que estudos como esse devem ser sistematizados e registrados para o enfrentamento de outra ordem do racismo estrutural.

Palavras-chave: Pretagogia, Filosofia Africana, Metodologias Negras em Dança, Educação Antirracista.

**WHERE IS THE PRETAGOGY'S DANCE?:
Anti-racist methodology to create and teach dance**

ABSTRACT

The purpose of this article is to point out how Pretagogy (PETIT, 2015) can be inserted in the field of knowledge of Dance as an anti-racist methodology of teaching and creation. This disobedient path is also necessary because it aims to combat techniques to control subjectivities even in an artistic field that proposes to question social violence, but within it reproduces logics of subordination and exclusion of bodies. I propose, therefore, to remember what this African philosophy is and how I have articulated it in my practices as an artist-mediator of dance in this long spiraling path in which I am a continuation of my older ones who already thinking Aphrodiasporic studies in an anti-racist perspective of dance even before my birth. I observe that studies such as this one must be systematized and registered to face structural racism.

Keywords: Pretagogy, African Philosophy, Black Methodologies in Dance, Anti-racist Education.

¹ Licenciada em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Técnica em Dança pela FUNCEB-Fundação Cultural do Estado da Bahia. Mestranda no PPG Dança-UFBA. Membro do GIRA- Grupo de Pesquisa em Cultura Indígena e Afro-Brasileira(UFBA). Artista da dança move-se com os estudos da diáspora negra. E-mail: keia.estefany@ufba.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7144606153691335>

Estação I - Pretagogia



Figura 1. Árvore baobá africana (imagem conservada em estoque). *Crédito:* © EcoView/ stock.adobe.com. *Fonte:* imagens Google. Para todos verem: imagem de uma grande árvore com múltiplos galhos preenchidos com folhagens esverdeadas sustentados por um tronco grosso marrom. Céu azul sem nuvens ou pássaros. Solo terroso e mais ao fundo, pasto verde.

Ri Ro Ewá! Saudações à dona da minha cabeça, que minhas palavras possam ser guiadas pelo seu encanto. Agô! Peço permissão aos meus ancestrais, as minhas mais velhas e mais velhos para atravessar essa encruzilhada acadêmica de ordem (i)material.

Você que optou por investir seu tempo nesta leitura, meus agradecimentos pela sua energia e disponibilidade. Não se surpreenda na subversão dessa escrita-diálogo que embora seja uma produção acadêmica não se limita aos seus *white.models* e por isso opto aqui por falar em primeira pessoa, e por conversar contigo de maneira horizontal, inclusive, coloquial e por vezes utilizando da ironia entendido aqui que

[...] a ironia e o riso tem o objetivo de deslocar o olhar para o que está posto de forma séria e sisuda. Possibilitando, deste modo, novas expectativas e novas estratégias a diferentes saberes e fazeres artísticos, ao estabelecer comunicação com as coisas sérias do mundo. Não apenas de modo contemplativo, mas, sobretudo, de modo provocativo, questionador e transgressor da realidade vivenciada.(PAIXÃO; SANTOS, 2017, p.168).

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. (UTCHEON, 2000, p. 63 *apud* PAIXÃO; SANTOS, 2017, p.161).

Interrompemos nossa programação para informar que: o fato de ter localizado o conceito antirracismo não significa que a pauta desse escrito é a branquitude e que devo me debruçar sobre as mazelas que a mesma criou para o meu povo, e muito menos me desgastarei discutindo teoricamente esse lugar de poder que não me pertence. Contudo, menciono educ.ção antirracista² como uma defesa à destituição de humanidade que a educação colonial-branca xilogravou em corpos negros.

Ao defender metodologias afrorreferenciadas, como essa da Pretagogia, dentro deste contexto ocidental dado, onde a guerra racial está imposta, estamos, portanto, assumindo uma postura de defesa e de

2 “Educação antirracista refere-se a uma vasta variedade de estratégias organizacionais, curriculares e pedagógicas com o objetivo de promover a igualdade racial e para eliminar formas de discriminação e opressão, tanto individual como institucional.”(TROYNA;CARRINGTON, 1990, p. 1 *apud* FERREIRA, 2012, p.276).

aterramentos nas nossas cosmopercepções. Posto isso, lhe convido para essa refeição farta sem substâncias cancerígenas.

Gostaria de iniciar localizando de onde parte minha cosmopercepção de mundo e de educação descrevendo algumas narrativas do meu corpo. Eu sou uma menina-mulher negra de corporeidade também masculina, tenho 1,68cm, estou num corpo magro, possuo cabelos escuros médios-longos para cima, de textura 4bc. Meu olhar castanho é penetrante, depois de tantos dribles na morte não tem nada que me assuste fisicamente. Minha pele lembra um pastel furadinho, tenho cicatrizes de espinhas e uma pele oleosa. Tenho pelos avantajados que tentam cobrir as minhas *afro-tattoos*, nos braços, dois adinkras: uma *sankofa* e um *akoma Ntoso* que me lembram sempre dos quilombos (grupo de percussão e dança afro-brasileira *É Di Santo*, coletivo de danças populares brasileiras, *Espírito de Zumbi*, e a ONG *ORPAS- Obras Recreativas, Profissionais, Artísticas e Sociais*) que me formaram, e da trajetória de muita malandragem que eu tive que ter para chegar até aqui. Na panturrilha direita, outra afro-tattoo feminina com cabelos de oceano, rosto de África, pernas de tentáculos floridos, sustentando em suas mãos o planeta. Catou?!

Um dia desses estive em uma das aulas do *Mestrado Profissional em Dança da UFBA* comentando sobre minha experiência com a Pretagogia na época do estágio final da Licenciatura em Dança, que sigo com essa investigação agora no Mestrado Acadêmico. E aí alguém me perguntou: “onde está a dança da Pretagogia?!”.

No meu íntimo eu dei uma risadinha, mas entendi que o óbvio também precisa ser dito, e agradeço esse comentário que me proporcionou um estalo criativo para elaborar esse artigo.

Em primeiro lugar, é importante compreender a filosofia da Pretagogia, ilustrada aqui pelo Baobá (árvore dos saberes africanos). Isto quer dizer que anterior aos procedimentos didáticos-metodológicos das aulas existe uma cosmopercepção de mundo que configura as suas escolhas estéticas, alimentares, espirituais, comunitárias, políticas, na direção disruptiva dos aprisionamentos coloniais do seu corpo. Ou seja, a Pretagogia não é “nenhum receituário de técnicas” (PETIT, 2015, p.155), é necessária vivência no corpo e o resto será consequência desse aterramento.

A nível de contextualização do surgimento da Pretagogia, trata-se de um

[...] **corpus conceitual de ensino e de pesquisa** criado pelo Núcleo das Africanidades Cearenses (NACE) em função do I curso de Especialização Pós-graduação Lato Sensu em História e Cultura Africana e dos Afrodescendentes, **voltado à formação de Professores/as de Quilombos** no Ceará; [...] Esse curso de especialização foi aprovado em Edital lançado pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade - SECAD/MEC, **com o intuito de desenvolver formação continuada e produção de material didático** para as comunidades remanescentes de quilombos; [...] **um projeto piloto** de formação continuada **para a aplicação da Lei nº. 10.639/03**. (SILVA, 2013, p.62, grifo nosso).

A Pretagogia é, portanto, um aforreferencial teórico-prático sistematizado pela doutora e mestre em ciências da educação pela Paris 8, graduada em línguas estrangeiras, professora na Universidade Federal do Ceará, e coordenadora do NACE, senhora Sandra Petit, e sua orientanda, coordenadora pedagógica desse curso de especialização mencionado acima, doutora em Educação, Geranilde Costa e Silva, no qual reúne conceitos operatórios e marcadores de africanidades identificando os saberes-fazeres dos corpos negros-africanos em diásporas e em seus solos-mãe.

Em linhas muito gerais, na live *Pretagogia, Ancestralidade e Educação*, ocorrida no dia 24/04/2021, disponibilizada no canal *Pensar Africanamente*, a professora Sandra Petit apresenta os conceitos operatórios

da Pretagogia de maneira “atualizada” em comparação aos descritos em 2015 no seu livro *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores*, sendo esses:

Quadro 1 – Conceitos Operatórios

<p>Ancestralidade/Processos iniciáticos</p>	<p>Linhagem(ns): biológica(s), com agregados/as, e seres sob diversas formas (do Orun, da galáxia, natureza, mundo mineral, símbolos de sacralidade); linhagens simbólicas como as linhagens de ofício, do terreiro, da capoeira, relações de compadrio, pessoas referências da comunidade, da família - temporalidade circular - simbologia - ritual - educação iniciática - Corpo Memória</p>
<p>Pertencimento Afro</p>	<p>Vivências - interação - empatia - informações - práticas de conexão - práticas corporais, práticas artístico-culturais, autobiografia (enraizamento), autoimagem, biografia comunitária, simbologia do nome ou apelido, senso de destino/ propósito - objetos símbolos de mim</p>
<p>Espiritualidade</p>	<p>Relação com o cosmos (somos o cosmo) Senso afrocomunitário - troca/cosmoconexão/ tudo em tudo, todos em todos/roda (todos cabem) /incorporação de seres/energias e elementos/ solidariedades Sacralidade do Corpo, do Movimento Falas da Oralidade (todas as formas de comunicação do corpo, inclusive semióticas, também o silêncio) Senhoridade - relação com os mais velhos e relação intergeracional A expressão do Corpo-Dança Afroancestral (Dança como comunicação com o Divino/o movimento na sua essência/o movimento dádiva) Cuidado consigo e com o outro Hospitalidade/receptividade/interação e integração do outro e da outra como renovação/ resignificação/as pessoas na pessoa Oferenda - o aceitar dar e também receber como agradecimento/ dádiva/ potência/ reenergização</p>
<p>Transversalidades</p>	<p>Perpassa várias áreas de conhecimento sem fragmentação, fluindo Admite e promove diversidade de linguagens/ tecnologias: do corpo, da literatura oral, das oralidades em geral, pode dialogar com o virtual e o eletrônico, mas não isola essas dimensões das éticas e estéticas afroancestrais Constrói o conhecimento de modo mais circular do que linear, com muitas aberturas e possibilidades de compreensão Transita nas coisas da vida, como na expressão “capoeira na roda, capoeira na vida” (com gingas, esquivas, singularidades, astúcia e agilidade, enfrentando e admitindo o amigável, o conflituoso, a imprevisibilidade, sempre na conversa com os seres e os elementos) Realiza alacridade: investindo com intensidade no fomento da potência da alegria, da festa, do júbilo, levando a sério a alegria, com dedicação, força vital Incorpora ludicidade, o brincar</p>

Conceitos Operatórios. Fonte: elaboração própria (2022). Transcrição dos compartilhamentos atualizados de Sandra Petit na live *Pretagogia, Ancestralidade e Educação*, ocorrida no dia 24/04/2021, disponibilizada no canal *Pensar Africanamente*. Para todes verem: tabela com os conceitos operatórios e seus respectivos entendimentos.

São esses conceitos basilares para o entendimento dessa filosofia africana, a Pretagogia. Geralmente, quando ouvimos a palavra filosofia acreditamos que só existe uma, a Grega. Porém, é justamente o oposto que o filósofo Dr. Renato Noguera argumenta em seu livro *O Ensino da Filosofia e a Lei 10.639/03* em que trabalha o conceito de filosofia como a elaboração do pensamento, e justifica a falta de conhecimento a respeito de filosofias pluriversais³ devido ao racismo epistêmico.

A razão metonímica, que está na base de alguns argumentos filosóficos, é sempre um instrumento epistemicida, isto é, desqualifica e recusa os saberes que não se enquadram em seus registros. Para dizer de outro modo o que está em jogo aqui é uma briga contra a colonização do pensamento. (NOGUERA, 2020, p.32).

Para refletir sobre o que é filosofia africana, Noguera destaca dois filósofos, Paul Hountondji e Kwame Appiah.

Os dois filósofos oferecem perspectivas distintas. Enquanto o primeiro reitera que por filosofia africana se deve entender o conjunto de reflexões filosóficas feitas por africanas e por africanos, Appiah inscreve a filosofia dentro da tradição ocidental.(NOGUERA, 2020, p.73).

Ora, pelos critérios dos filósofos Hountondji e Kwame Appiah, a Pretagogia está correspondente à uma filosofia quando é pensada por pessoas negras-africanas em diásporas, ou por ser considerada “produto de uma história; cânone de temas; e método argumentativo” (APPIAH, 1997, p.128-129 *apud* NOGUERA, 2020, p. 73). Entretanto, essas reflexões eu proponho como um acréscimo-argumentativo, pois quem defende a Pretagogia como também Filosofia é a própria autora por entender filosofia

[...] como mais que um discurso instituído por filósofos profissionalizados ou consagrados historicamente pela matriz europeia. Todos filosofamos, em qualquer lugar do planeta, sem pretendermos a título de filósofo, podemos construir conceitos e de fato o fazemos diuturnamente sem mesmo nos darmos conta, no que ele chama de plano de imanência, que é **o domínio das práticas e vivências**. Quando esses conceitos são problematizados, migram para o plano de consistência, transformando-se em conceitos filosóficos. (PETIT, 2015, p.181, grifo nosso).

A partir dessas colocações é possível entender que a Pretagogia levanta uma série de discussões a respeito das imbricações de raças e poder na nossa sociedade, também localiza saberes negros e indígenas não somente de forma genérica, mas descrevendo esses caminhos. Quando cito “necessário entendimento da filosofia no corpo”, significa um real envolvimento com as práticas comunitárias negras-indígenas, assim como constante pesquisa.

Abraçar estas perspectivas a respeito da relação com o outro, com a natureza, com o mundo, com o alimento, com o dinheiro, com a espiritualidade etc., geralmente não vislumbradas nos padrões normativos que comumente vivenciamos sem questioná-los, nos colocam em outras camadas de compreensão das

3 “[...] existem vários universos culturais, não existe um sistema único organizado em centro e periferias, mas um conjunto de sistemas policêntricos em que o centro e periferias são contextuais, relativos e politicamente construídos.”(NOGUERA, 2020, p.34).

sociabilidades e de escolhas formativas para nós e para os nossos.

Ufa, dei uma cansada. Vamos tomar água?! Pausa pra aguinha e um chocolate, já continuamos. 5'.

Estação II - Dançando a Pretagogia

Voltei! Vou lhe contar viu. Salvador, tem um encantamento inexplicável. Agora são 6h53, o sol está tão brilhoso, os passarinhos cantam gratuitamente. A natureza é tão generosa! Não é bonita essa imagem dos passarinhos cantando entre si sem cobrar nada?! rsrsrs.

Então, vamo simbora! Um caminho inicial para responder aquela pergunta “onde está a dança da Pretagogia”, é olharmos com criatividade para o que a Sandra Petit está chamando de *Marcadores das Africanidades*.

Lembrando que o fato de incluir esses Marcadores no plano pedagógico não garante que você esteja assentada na Pretagogia, pois, como já foi dito, primeiro é necessário a compreensão dessa filosofia no seu corpo, além disso um dos pontos cruciais da Pretagogia é o comprometimento com uma Educação Antirracista, e para isso é importante que você se localize na dinâmica racial do nosso contexto Brasil, e estude sobre as contribuições dos negros e indígenas na nossa sociabilidade.

O que tem de professores de dança que dizem trabalhar com conteúdos afroperspectivistas, nas palavras do filósofo, Dr. Renato Nogueira “filosofia afroperspectivista é uma maneira de abordar as questões que passam por três referências: 1º)quilombismo; 2º)afrocentricidade; 3º)perspectivismo ameríndio” (NOGUERA, 2020, p. 46), que gritam com os alunos, constroem, humilham, xingam, verbalizam que a pessoa não serve para tal técnica, excluem determinadas corp.oralidades⁴, elegem um biotipo para expressar o que seria dança de verdade, desconsideram os referenciais das alunas substituindo por algum autor branco, pois é, isso mesmo que você leu, tem professor que consegue trabalhar danças negras sem sequer citar um(a) autor(a) negro. kkkk.

Ou seja, será que Educação Antirracista combina com punição? com gritos? com constrangimentos? com métodos avaliativos que reduzam as complexidades de vida e de produções artísticas das alunas e alunos à uma nota numérica? De onde vêm essas concepções de educação?!

Esses *Marcadores das Africanidades* indicam nossas relações com a África. Sandra Petit identificou 30, contudo, compreendendo que África é gigante não podendo de maneira alguma ser interpretada como genérica, os marcadores não são fixos e únicos. Dado o caráter “essencialmente propositivo, potencializador” (PETIT, 2015, p. 150), a Pretagogia é flexível, e aberta às inventividades.

4 “[...] Leda Martins, ao expandir o conceito de oralitura, abre um campo perceptivo para que entendamos que as culturas de tradição oral, para além do verbo, da vocalização das palavras, também grafam, desenham saberes com seus corpos. Ou seja, a noção de oralidade não deve ser entendida somente como uma ação da voz.” (SANTOS, 2022, p.8).

Quadro 2 – Marcadores das Africanidades

<ol style="list-style-type: none"> 1. História do meu nome; 2. Histórias da minha linhagem, inclusive agregados; 3. Mitos/lendas/o ato de contar histórias/valorização da contação de histórias; 4. Histórias do meu lugar de pertencimento/comunidade/territorialidades e desterritorialidades negras (movimentos de deslocamentos geográficos, corporais e simbólicos); 5. Sabores da minha infância – pratos, modos de comer e o valor da comida; 6. Pessoas negras referências da minha família e da minha comunidade e pessoas negras referências do mundo, significativas para mim; 7. Simbologias da Circularidade: tempos cíclicos e da natureza; 8. Práticas e valores de Iniciação/Ritos de transmissão e ensino; 9. Mestras e Mestres negras/negros (da cultura negra); 10. Escrituras Negras; 11. Curas/Práticas de saúde; 12. Cheiros “negros” significativos que nos trazem memórias; 13. Festas afro da minha infância e festas de hoje; 14. Lugares míticos e territórios afromarcados (investidos pela negritude); 15. Músicas/Cantos/Toques/Ritmos/Estilos Afro. 	<ol style="list-style-type: none"> 16. Danças afroancestral; 17. Cabelo afro (encaracolado/cacheado/crespo) - práticas corporais de afirmação e negação dos traços negros diacríticos; 18. Representações da África/Relações com a África; 19. Negritude – Forças e Resistências; 20. Artesanatos; 21. Outras tecnologias (exemplos, pinturas, parangadinkra, adinkras, situando de qual África estamos falando e quais etnias) 22. Valores de Família/ Filosofia da família que herdamos de geração em geração que às vezes não identificamos como de origens africanas 23. Racismos (perpetrados e sofridos); 24. Formas de conviver/laços de solidariedade/relações de comunidade; 25. Relação com a natureza; 26. Religiosidades Pretas; 27. Relação com as mais velhas e os mais velhos; 28. Vocabulário/formas de falar; 29. Relação com o chão (vivências e simbologias); 30. Outras Práticas corporais (brincadeiras tradicionais/jogos e outros).
---	---

Marcadores das Africanidades. Fonte: PETIT; ALVES, 2015, pp. 138-139. Para todes verem: tabela com os marcadores das africanidades enumerados.

A reflexão que pode lhe ajudar é: como aproveitar esses *Marcadores das Africanidades* traduzindo em conteúdos para práticas corp.orais⁵ de Dança?. A seguir veja você uma ilustração de ideias-sugestões de procedimentos-metodológicos com o Marcador: *Curas/Práticas de saúde*

5 Corp.orais = corp.oralidade (SANTOS, 2022).



Figura 2. Cosmograma corp.oral; elementos para compor metodologias de dança com os Marcadores das Africanidades. Fonte: Elaboração própria(2022). Para todes verem: palavras descritas em preto dispostas na espacialidade de uma encruzilhada, intermediadas por um círculo vermelho.

Aqui temos uma representação gráfica da estrutura metodológica que articula como entrada-mote-ignição-*start* criativo um Marcador de Africanidade numa concepção da circularidade atravessada pelos elementos de Tempo e Espaço. A seguir podemos compreender o que são esses cosmogramas nas palavras da professora Leda Martins,

O aforisma kicongo, “Ma’kwenda! Ma’kwisa!, o que se passa agora, retornará depois” traduz com sabor a idéia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento”. Essa mesma idéia grafa-se em uma das mais imponentes inscrições africanas, trancriada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.(MARTINS, 2002, p.9).

Pronto! Observe que na escolha do caminho das memórias da infância pode-se trabalhar como alimento criativo os cheiros e as gestualidades que compõem essas lembranças. Entrecruzando dinâmicas de tempo e espaço. Nesses aguçamentos das memórias podem surgir outros recursos como cantigas, palavras-chave, e trejeitos das *personas* revisitadas. Note que, o próprio experimento corporal já é em si o que podemos chamar de uma “composição de cena dançada”, sem a obrigatoriedade de contar uma história com começo, meio e fim, ou a busca de uma formatação-padrionizada resultante do processo criativo-experimental.

Na outra esquina, na mediação de uma prática de cura, é viável enfatizar o campo sinestésico como material criativo. Por exemplo, se a escolha para mediação for uma prática de automassagem, como seria palpável estudos de outras camadas para a metáfora do toque? com abertura tanto para ponderar sobre o carinho e afeto que é negado, historicamente, à corpos negros quanto à examinar a própria ação do tocar; quais fâscias são acessadas ao tocar minha pele, meus músculos, meus ossos, o volume do meu corpo, o que pode ser percebido em termos de qualidades do toque no sentido de densidade, velocidade, texturas,

e sensações?. E jogar também com esses achados sensíveis, estabelecendo acordos inventivos nos quais a materialidade para mover-se e brincar é a imaginação afetada pela experiência sinestésica no instante presente.

Topa fazermos um experimento Pretagógico aqui-agora? Eu e você? Vamo simbora!

1. De início, peço que você aperte a mandíbula com gentileza, implicando uma força mediana a fim do seu corpo entender um indicativo de atenção x presença.
2. Agora relaxe a mandíbula, sinta seus pés no chão. Qual temperatura você percebe? Está suando ou está geladinho?
3. Aterre a sola dos seus pés neste chão. E vamos iniciar uma respiração guiada. Respire profundamente e solte aos poucos, seus dentes estão cerrados e o ar quente que sai da sua boca faz um tímido som fffff/sss/xxxx. Depende do que for mais confortável para seu trato vocal.
4. Agora vamos estabelecer uma contagem fácil, inspire pelo nariz em 4t, segura o ar 8t, e solte lentamente o ar pela boca em 8t, significa que no tempo 4 o ar está mais localizado na região peitoral. Segura sem ar por 4t, e repita o procedimento (4x).
5. Neste instante, solicito que você pegue uma folha em branco, e uma caneta/lápis.
6. Pegou?. Então, feche os olhos e resgate na sua memória 7 mulheres que sejam referenciais para você. De alguma maneira, só você sabe como, elas foram cruciais no seu entendimento de mundo, influenciaram seus gostos culinários, musicais, vestimentas, comportamentos e até decisões.
7. Agora que elas estão fresquinhas nas suas lembranças, o exercício é escrever algumas linhas apresentando essas figuras e agradecendo-as pelo o que elas tenham lhe agregado. Porém, seu desafio é apresentá-las com um jogo de palavras sem o apelo literal, sem explicar descritivamente quem são elas.
8. Leia em voz alta essa escrita sobre suas Yabás.
9. Pronto, atribua agora uma gestualidade para cada Yabá, pode ser uma gestualidade que ela mesma faça, ou uma tradução dessa escrita em movimento.
10. Repita algumas vezes esses gestos seguidos, não precisa acompanhar um formato rígido de repetição, vai reproduzindo conforme seus sentipensamentos.
11. Coloque, neste instante, em seu aplicativo de música uma canção que aqueça seu coração, sinta a música e tente acoplar os movimentos que você experimentou na pulsação dessa música.

Se desejar compartilhar, filme seu achado e me marque nas redes sociais @_keuoliveira; ou me encaminhe por e-mail, vou adorar lhe prestigiar. keila.estefany@ufba.br

Um outro caminho para responder aquela questão: “onde está a dança da Pretagogia”?, é dar um chacoalhão na senhorita Dança. Que agora que atingiu a “maioridade”, está se achando completamente independente, com doutorado no próprio campo, com autores e autoras próprias, congressos científicos, e produção de novas epistemes está se sentido neutra, se esqueceu dos parentes. como dizia minha bisã “*Oh minha filha*”, você não é neutra não vuh?! Toda escolha estética, e de conteúdos-metodológicos fazem parte da elaboração de um pensamento filosófico. De algum lugar essas escolhas vêm, elas não estão soltas. E toda escolha é política.

Na filosofia da Pretagogia, se você voltar lá no Quadro dos *Marcadores das Africanidades* no item 16, o que tem aí?!?! *A Dança AfroAncestral*. Entende-se neste afroreferencial que a dança nunca esteve dissociada do corpo negro-africano. Seja em contextos de celebrações, comunicação com a natureza, rituais,

e no compartilhamento de estados festivos coletivos que ao longo da história articulam-se como modos de resistência e manutenção do nosso corpo-arquivo⁶.

E o que é essa *Dança AfroAncestral?* Xiii, isso aí dá muito pano pra manga. Há quem defenda com unhas e dentes que dança afro são as danças dos orixás, seus movimentos estéticos e sentidos simbólicos. Por outro lado, tem quem diz que dança afro são todas as danças negras, as multicorporeidades⁷ dos povos negros.

Tenho optado por ocupar-me da investigação dos princípios de movimentos que as danças negras têm em comum tais como mobilidade do quadril, flexão dos joelhos, aterramentos dos pés no solo, mobilidade da coluna, e imprescindível diálogo rítmico. Movimentos que nos (re)conectam com a nossa ancestralidade, pois nunca dançamos sozinhos! Ao toque do batoque reverenciamos nossos antepassados, saudamos-os com gratidão e respeito. Voltamos o olhar sobretudo para o interior, sem que o medo de certo e errado, feio e bonito ocorra, estamos nesses fazeres conectados no plano (i)material com nossas essências.

Enfim, me despeço desejando que essa escrita tenha lhe agregado em algo, e que na ação comunitária como formigas, possamos não desistir!! Ninguém dá nada pras formigas, pois aparentemente são insetos tão minúsculos que não apresentam perigo, meta a mão num formigueiro pra tu vê. Nosso trabalho de resistência é esse! Haaa mas já tem muita gente falando a mesma coisa, exatamente pelo fato da erradicação do racismo ser demorada, talvez não notamos grandes transformações ainda neste século, porém afrofabule você que a sua pentaneta será finalmente livre! Isso dá um gosto danado!

Afroafeto! até mais!

Notas

1. A partir do contato com os textos do professor Dr. Lau Santos, me senti bastante animada para escrever novos artigos de maneira desobediente como meu profe. Ele utiliza o ponto identificando palavras múltiplas dentro de palavras comuns para defendê-las conceitualmente. E agora não consigo mais deixar de ver palavras dentro de palavras como no caso de **educ. ação** olha lá a ação dentro do educar. Entendido aqui como constante movimento de atualização de si, reflexões críticas sobre suas escolhas políticas pedagógicas e tentativas múltiplas não generalistas, mas específicas para acompanhar cada aluno(a) nas suas demandas subjetivas, anatômicas, e cognitivas.
2. Outro recurso que o profe. Lau utiliza são os cosmogramas, comuns aos escritos de alguns intelectuais negres tal como Leda Martins. Essas grafias representam outras formas de comunicação a fim de ampliar os sentidos poéticos-sinestésicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Geranilde. **Pretagogia**: construindo um referencial teórico-metodológico, de base Africana, para formação de professores/as. Tese de doutorado, UFC: Fortaleza, 2013.

FERREIRA, A.J. **Educação antirracista e práticas em sala de aula**: uma questão de formação de professores. R. Educ. Públ. Cuiabá, v. 21, n. 46, p. 275-288, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras* : errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.

6 “[...]o uso do corpo como local de contestação durante o período escravocrata; [...]esse corpo-arquivo com conhecimentos armazenados é um dispositivo que afronta a colonialidade.” (SANTOS, 2020, p. 8).

7 “O termo aqui colocado tem o seu significado ligado a uma relação de multiplicidade de corpos: espirituais e físicos.” (SANTOS, 2022, p. 21).

NOGUERA, Renato. **Ensino de filosofia e a lei 10639**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2º edição, 2020.

PETIT, S. H. **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores. Contribuições do legado africano para a implementação da Lei no 10.639/03. Fortaleza: UECE, 2015.

PETIT, Sandra Haydée; ALVES, Maria Kellynia Farias. **Pretagogia, pertencimento afro e os marcadores das africanidades**: Conexões entre corpos e árvores afroancestrais. In: MACHADO, Adilbênia, ALVES, Maria Kellynia Farias; PETIT, Sandra Haydée (org.). Memórias de Baobá II. Fortaleza: Imprece, 2015.

PAIXÃO, M.L.; SANTOS, M.C. **A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana**. Rev. Urdimento. Florianópolis, v.1, n.28, p. 159-179, 2017.

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé**: a Elinga e a dança das Mulheres do Àse. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e92149, 2020.

SANTOS, Lau. **Do Oríkì à Elinga**: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e121971, 2022.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Pretagogia, Ancestralidade, Educação. 2021. YouTube. 2h20'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YxL5md18HSQ&list=RDCMUCim1JapL579s1rnaIBpS9dw&start_radio=1>. Acesso em: 24.04.2021

O CONHECIMENTO EM ARTE: UM MERGULHO ACRÔNICO E CONSTANTE PARA A CONSTRUÇÃO DA DOCÊNCIA¹

Luciana Mara Rodrigues dos Santos²
Wânia Maria de Araújo³

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar o papel da prática de ateliê como elemento fundamental que compõe a construção do conhecimento sobre o ensino da arte e também para a formação do professor de arte. Esta reflexão foi construída a partir da revisão de literatura do tipo narrativa com a apresentação perspectivas teóricas de autores que abordam a temática da prática de ateliê e como ela está correlacionada à construção do conhecimento em arte e à formação do professor/professora de arte. Além disso, foi apresentada a experiência da professora/artista Sara Ávila e sua prática de ateliê como propulsora da produção do conhecimento em arte e da formação docente.

Palavras-chave: Construção do Conhecimento em arte, Docência em artes, Prática de ateliê, Sara Ávila.

ABSTRACT:

This article aims to analyze the role of studio practice as a fundamental element that makes up the construction of knowledge about art teaching and also for the formation of the art teacher. This reflection was based upon a literature review of narrative type with the presentation of theoretical perspectives by authors who address the theme of studio practice and how it is correlated with the construction of knowledge in art and the training of the art teacher/teacher. In addition, the experience of teacher/artist Sara Ávila and her studio practice as a driver of the production of knowledge in art and teacher training was presented.

Keywords: Construction of knowledge in art, Teaching in arts, Studio practice, Sara Ávila.

1 Este artigo é resultado da pesquisa de dissertação “A prática de ateliê no Ensino de Arte: contribuições de Sara Ávila como artista/professora/pesquisadora para a construção de conhecimento em arte” de Luciana Mara Rodrigues dos Santos sob orientação da prof. Dra. Wânia Maria de Araújo, defendida em 2021 no centro Universitário Una

2 Mestre em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local pelo Centro Universitário Una

3 Doutora em Ciências Sociais, professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais wania.araujo@uemg.br

Introdução:

Eu, Luciana Mara Rodrigues dos Santos, acredito, pesquiso, atuo como docente e artista baseada na linha de pensamento da artista Sara Ávila, em razão de ter estudado e ter me formado na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), onde ela desenvolveu uma prática metodológica própria ao implantar a disciplina Criatividade ainda nos anos 1960.

A experiência de todos os professores com os quais eu convivi dentro e fora do ambiente acadêmico despertou-me uma consciência que me pôs a refletir a respeito da trajetória do meu processo formativo, tanto como docente quanto como artista. Ao rememorar o passado e relembra os anos que passei junto à comunidade acadêmica da Escola Guignard/UEMG, pude perceber que houve uma inversão na distribuição da carga horária das disciplinas teóricas e práticas no curso de artes desta Escola. Esta mudança implicou no aumento da carga horária das disciplinas teóricas e na diminuição da carga horária das disciplinas práticas, entre elas, a prática de ateliê.

Diante desta constatação e da importância que tem a prática de ateliê para o processo formativo do professor/artista/pesquisador é que me pareceu necessário, efetivamente urgente, debruçar-me sobre a trajetória da artista/professora/pesquisadora Sara Ávila. A experiência e metodologia de Sara Ávila com a prática de ateliê podem ser levadas adiante, pois quanto mais for divulgada e quanto maior for o número de pessoas que acessarem esse conteúdo, mais se compreenderá os fundamentos do seu processo de ensino-aprendizagem. É importante que haja pessoas que entendam e apliquem os seus conceitos, que desdobrem esse conhecimento pouco explorado e difundido nacionalmente. A ideia é que, a partir dos ensinamentos de Sara Ávila seja possível propor uma formação baseada na prática de ateliê para os docentes em artes.

Deste ato de debruçar-me sobre a experiência e metodologia da Sara Ávila, fundamento a importância desta investigação para buscar a construção de novas reflexões sobre a prática em ateliê como forma de produção da construção de conhecimento em arte e sua importante contribuição para a formação docente, ou seja, que a prática em ateliê seja vista como ferramenta do processo para o exercício da docência em artes, bem como para a produção do conhecimento em arte.

Este artigo tem como objetivo identificar e analisar por meio de conceitos e perspectivas teóricas a questão da experiência na construção de conhecimento do Ensino de Arte; bem como destacar quais autores e por meio de quais perspectivas teóricas a prática de ateliê é considerada como instrumento para o desenvolvimento da produção de conhecimento em arte e para a formação de professores de arte.

Sara Ávila: uma breve trajetória

Para compreender a fundamentação metodológica da artista Sara Ávila (1932-2013) é preciso, primeiramente, apresentar sua principal influência e base artística: o mestre Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Um mestre de pouco falar, que não utilizava nenhuma bibliografia específica, esse que assim como o seu discurso, a sua proposta e seu arcabouço singular foi a raiz que norteou a base artística da Sara Ávila.

Dentre os artistas convidados a participar do livro sobre Guignard, publicado em 2015, Sara Ávila deixou um depoimento onde mencionou como era o ensino de Guignard baseado na disciplina e na liberdade de criação:

Com Guignard, passávamos a manhã inteira no Parque só desenhando. A “disciplina” era sua base didática, a partir do “desenho de observação” com lápis duro. Começava a educação do olhar. Tínhamos que observar muito, desenhar com o olhar antes de riscar o papel, estabelecer todas as relações de altura, profundidade, etc., pois não podíamos usar borracha. Essa atividade de ver é apenas uma preparação para a atividade criadora, em que a pessoa investiga as suas possibilidades, vê possíveis soluções. Descobríamos, por conta própria, a importância da atenção para desenvolver conexões de ordem mental e fazer os “gestos mentais” corresponderem aos gestos corporais do desenho (SILVA; RIBEIRO; PRADO 2015, p.6)

Esta obra de 2015 com depoimentos de Guignard e de alguns de seus ex-alunos, contém uma passagem que apresenta que uma de suas maiores preocupações que antecede o fazer, é “[...] a educação do olhar, a observação, a disciplina e o entusiasmo pela arte” (SILVA; RIBEIRO; PRADO, 2015, p. 23).

Outra questão que merece destaque é que a maioria dos alunos do Guignard foram colegas de curso da Sara Ávila e seguiram a docência. Atuaram profissionalmente como artistas, mas também como professores de arte. São eles: Álvaro Apocalypse, Yara Tupynambá, Jarbas Juarez, Maria Helena Andrés Ribeiro entre outros. Esses também se tornaram grandes referências no Brasil (SILVA; RIBEIRO; PRADO, 2015, p.6-8).

A artista/pesquisadora/educadora Sara Ávila nos presenteou ao longo de sua jornada, com experimentos e técnicas que exerceu durante sua carreira artística e como docente, simultaneamente, na Escola Guignard/UEMG, em Belo Horizonte/Minas Gerais. Além de Guignard ter sido sua principal base metodológica, Sara Ávila constituiu sua carreira através de pesquisas e experimentos em áreas diversas, tais como: arquitetura, história, psicologia, psicanálise, filosofia, ioga, moda, música, poesia, teatro, cinema, joalheria entre outras. Tais pesquisas e experimentos foram constituídos a partir de diversos tipos de materiais, suportes, texturas, tintas, pigmentos dentre outros. Entende-se como suporte, tudo que serve como base para a criação plástica, por exemplo: telas, painéis, papéis variados de gramaturas e texturas diferentes, metais, tecidos, madeiras, paredes, cerâmica, etc. associado a uma diversidade de áreas de leitura. Como parte do processo criativo da artista, muitos materiais e ferramentas eram de confecção própria, ou seja, o ateliê acontece com os recursos de cada um visto que tudo parte da compreensão das coisas em seu entorno.

Ela nos deixou reflexões críticas acerca do universo artístico e da prática docente, como por exemplo: uma produção artística não necessariamente requer uma infinidade de cores. Isso pode levar ao figurativo, ao belo e limitar o olhar do visitante à obra:

Quando elimino a cor, jogo com a ambiguidade das formas com muito mais força. Mas se deixo essa atmosfera neutra, sépia – cor marrom-terra – ela nos envolve, mas conduz à introspecção, à indagação, leva-nos para dentro, onde as coisas se transmutam, trabalhando o inconsciente onde não há lógica, nem espaço, nem tempo. Seu pensamento transporta-o para outra dimensão, atemporal, tanto voltando séculos atrás quanto indo para o futuro (SILVA; RIBEIRO; PRADO, 2001, p.37).

Essa foi uma forma que a artista encontrou para instrumentalizar sua visão de mundo incorporando-a a sua prática, visto que seus trabalhos foram voltados para a significação e a expressão do contexto onde vivia e a partir dele buscou compreender a forma de exteriorizar esta visão de mundo a partir de várias formas de produtos de arte.

A Construção do Conhecimento em Arte

Pensar sobre as bases teórico-metodológicas da artista e professora Sara Ávila está diretamente relacionado ao Ensino da Arte e uma de suas especificidades: a prática em ateliê. São muitos os professores de arte que não têm essa prática o que nos leva a refletir sobre a seguinte questão: em decorrência desta ausência é que reside a dificuldade para a construção de conhecimento em arte e, por conseguinte, as dificuldades da aprendizagem e da experiência dos alunos durante as aulas de Educação Artística? Para responder tal questão, será importante refletir sobre a construção do conhecimento em arte a partir de conceitos que dialoguem entre si e elucidem com mais clareza a abordagem do tema.

Parte-se do princípio que o professor de arte precisa experimentar o processo de criação em arte, mesmo que ele não queira investir numa carreira como artista e mesmo que essa experiência de criação artística se limite a uma produção pessoal para a sua vivência estética. O professor de arte da educação básica também precisa dessa experiência, dessa fase de experimentação para que haja fruição e ampliação em suas produções artísticas. Nesse momento ele estará carregado de afeto, pensamentos, emoções em um paralelo entre o real e o imaginário. Ostrower (2014) sinaliza uma diferenciação entre a criação e a invenção que será importante para pensar a construção do conhecimento em arte a partir da experiência de prática de ateliê no processo formativo de um professor.

Outro traço distintivo entre a criação e a invenção é que o invento não traz necessariamente as sementes da etapa seguinte. No invento surge algo novo, contudo, entre o fato novo e os anteriores não precisa haver necessariamente uma conexão orgânica. Na criação essa conexão está sempre presente (OSTROWER, 2014, p.135).

Essa citação torna mais claro que o processo criativo envolve as experiências vivenciadas pelo autor/ artista tanto antes quanto durante o processo e que elas estão interligadas, conectadas.

O professor-artista-pesquisador com um olhar amplo não permite que uma prática inflexível interfira nos processos de construção do conhecimento em arte. Isto porque a arte trafega exatamente lidando com os possíveis “erros” que na verdade não são tratados como tal e sim como possibilidades de crescimento e desdobramentos reflexivos e construtivos. A definição de conhecimento para Carbonell (2002) relaciona-se com o conhecimento em arte, pois:

O conhecimento é um conjunto de informações, conceitos, princípios, crenças, convicções, valores, símbolos, rituais, linguagens, opiniões, argumentações, habilidades de índole diversa e outros componentes que estão mais ou menos interconectados e atados como os fios de uma rede. O conhecimento, extraordinariamente complexo e multidimensional, assenta-se em três grandes pilares: o da informação, que gera conhecimento relevante; o da explicação, que facilita a compreensão do porquê das coisas; e o da apropriação subjetiva, que contribui para a formação de um critério de opinião pessoal (CARBONELL, 2002, p. 51).

Essas considerações de Carbonell (2002) o aproximam do que se entende por construção do conhecimento em arte, haja vista que ele assinala como o conhecimento está em diversos campos do saber assim como aquele que participa de um processo de conhecimento em arte, também “passeia” por diversos campos do saber.

Para Pimentel (2013), a elaboração e a fruição de produções artísticas consistem na combinação da “percepção, emoção, sensibilidade, investigação, e reflexão para que haja a imaginação” (PIMENTEL, 2013, p. 97). Tal experiência gera conhecimento de forma construtiva e não como algo adquirido, ou seja, você participa e interfere no processo desde o início, vivenciando todas as etapas, ao passo que quando algo é adquirido, talvez não se sinta todo o processo, pois não esteve presente em todas as suas etapas de construção. Apesar dessa prática construtiva requerer tempo, a aprendizagem se solidifica através das ações que o autor/artista/pesquisador experimenta ao longo do processo criativo.

O ato de experienciar permite ao participante⁴ o surgimento da compreensão criativa, o que gera nele uma força maior para que tenha a intenção ligada ao estímulo corporal. Assim como no cotidiano, essa também é a base para a produção artística criativa.

Ainda de acordo com Pimentel (2013) o processo de construção de conhecimento em arte circunda a atenção, “a percepção, a memória, o raciocínio, o juízo, a imaginação, a sensibilidade, o pensamento e a emoção” (PIMENTEL, 2013, p. 97), ou seja, experiências corpóreas e sensoriais que, por sua vez, estão ligadas a essa articulação de todos os campos que compõem esse processo criativo. Sendo assim, compreende-se que a construção do conhecimento em arte é um processo cognitivo do participante em que o ato de pensar está ligado à sensibilidade e a própria criação se faz presente ao elaborar uma pesquisa em arte.

Outro autor que também reflete sobre o conhecimento em arte nesta perspectiva é Bosi (1986), pois assinala que a arte é uma prática cognitiva da criação: “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível” (BOSI, 1986, p. 36).

Pimentel (2013) acrescenta em suas reflexões que pensar arte está contido no espaço imaginativo que nos permite compreender a construção do conhecimento, ou seja, o processo de construção de aprendizado é um caminho único e solitário do aluno, pois ele percorre uma infinidade de possibilidades de linhas de estudos. Isto implica em dizer que o ato criador é único do sujeito, visto que em seu caminho durante o processo formativo ele pode reformular o pensamento para então devolvê-lo representado plasticamente ressignificando o que já existe.

O acrônimo A/r/T (artist-researcher-teacher) nos possibilita compreender a integração do saber, da prática e da criação. Segundo Irwin (2008 *apud* BARBOSA; AMARAL, 2008, p. 88) o acrônimo A/r/t pode ser pensado como mestiçagem e “A/r/tografia como questionamento vivo. Artistas-pesquisadores-professores são habitantes dessas fronteiras ao re-criarem, re-pesquisarem e re-aprenderem modos de compreensão, apreciação e representação do mundo” (IRWIN, 2008 *apud* BARBOSA; AMARAL, 2008, p.90 e 91). O sentido de mestiçagem pode ser “[...] uma linguagem da fronteira [...]” (BARBOSA; AMARAL, 2008, p.90), pois é onde acontece um processo de autoquestionamento, de compreensão. É também uma metáfora para os processos e produtos criados e utilizados em sua atividade”.

Mestiçagem é um ato de interdisciplinaridade. Ele hifeniza, cria pontes, barras, e outras formas de terceiridade que oferecem espaço para exploração, tradução e compreensão de maneiras mais profundas e enfatizadas de construção de significado (BARBOSA; AMARAL, 2008, p.92).

4 Participante é todo indivíduo que está inserido no processo formativo para docência em artes, ou seja, os alunos que atuam em seus processos criativos nas práticas de ateliê e seus mediadores que apresentam e propõem tais práticas.

A a/r/tografia propõe uma metodologia por meio da qual a escrita é apresentada sob forma de acrônimo. De acordo com Oliveira e Charreu (2016, p.375):

A a/r/tografia é uma metodologia de pesquisa derivada da “investigação baseada nas artes”, ou seja, é uma prática da “investigação baseada nas artes”, igualmente de perspectiva narrativa que parto do acrônimo a/r/t ‘a’ de *artist*, ‘r’ de *researcher* e ‘t’ *teacher* (em língua portuguesa, respectivamente, artista, investigador e professor). Já o termo, *graphy*, na sua etimologia grega significa escrever, representar graficamente’. A a/r/tografia seria então, um tipo de pesquisa realizada/produzida por um pesquisador que exerce também como professor e artista concomitantemente.

É de grande importância observar a repercussão e o efeito da a/r/tografia. Essa é uma metodologia de pesquisa pautada na prática investigativa como experiência na construção do conhecimento em arte. Essa experiência de construção de conhecimento é descrita por Pimentel (2013) como uma vivência relacionada ao fruir “A vivência em arte está relacionada ao fazer, fruir, relacionar, pensar e contextualizar” (PIMENTEL, 2013 p.101), ou seja, pensar, ensinar e aprender arte é uma ação processual.

A autora Pimentel (2013) assinala também que o processo de construção de conhecimento em arte circunda a atenção, a percepção, a memória, o raciocínio, o juízo, a imaginação, a sensibilidade, o pensamento e a emoção, ou seja, experiências corpóreas e sensoriais, que por sua vez, estão ligadas a essa articulação de todos os campos que compõem esse processo criativo.

O Ateliê e o caderno do artista

De acordo com Silva (2011, p. 72):

O ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquire, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriedade processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes.

Segundo Pellegrin, Cunico e Rosa (2020) na Idade Média, o termo ateliê, que tem origem no Francês “atelier” ou “lugar de fazer”, era considerado como um espaço para artesãos, mas somente a partir do século XIX é que o espaço teve relação com estúdio de produção.

O ateliê é visto como espaço de criação e, por muitas vezes, como algo destinado apenas a uma minoria. Entretanto, é importante destacar que não se trata de um ambiente físico, estruturado e formatado como algo intangível. O foco aqui é destacar a prática do ateliê como lugar para a construção de conhecimento em arte. Para que ele exista não é necessário que haja um espaço físico próprio para tal prática. Ele pode ser representado por uma caixa de sapato onde se guarda o material, pelo cantinho do quarto de dormir, pela mesa da cozinha, por uma parte da sua casa ou até mesmo por uma área ao ar livre. Enfim, trata-se de um espaço/tempo dedicado exclusivamente ao processo de sensações/percepções acerca da arte. “O ateliê é uma oficina para as ideias [...], que se manifestam pelo uso de muitos materiais. O estilo de trabalho que adotamos é usar os materiais como linguagens” (GANDINI et al, 2012, p. 6).

Sendo assim, percebe-se que não existe o certo e o errado em um processo criativo no ateliê. O que existe em prática de ateliê para a construção do conhecimento em arte é o estar adequado, o que se descarta e o que se escolhe como produção plástica.

Professores que vieram de escolas livres de arte, não têm como premissa metodológica um único método/caminho para lecionar, porém apresentam a todo momento a importância de estar sempre praticando e persistindo nas práticas artísticas. A esses mediadores, Carbonell (2002) denomina como professores inovadores.

A prática no ateliê é o próprio fazer artístico que promove uma interlocução entre o artista, o pesquisador e o professor, reunidos em um único sujeito, pois neste processo se mesclam o pensar e o fazer, ocorre a articulação entre a teoria e a prática, bem como o exercício da criatividade.

No ano de 2018, após detectar inquietações, dúvidas e angústias a respeito da prática de ateliê junto a professoras e professores de artes⁵, constatou-se a precariedade de material didático disponível sobre o tema e a falta de recursos e materiais disponibilizados pelas escolas para subsidiar o trabalho do educador. Na maioria dos casos, principalmente em escolas públicas, as professoras e professores diziam sobre a inexistência de um espaço específico para a sala de artes, ficando sujeitos a adaptar suas atividades, a compartilhar com os alunos suas experiências e contribuições nas práticas de ensino de artes em salas de aula convencionais. Seria maravilhoso se todas as escolas tivessem um ambiente específico destinado às práticas de ateliê, porém o que se propõe aqui é repensar a formação do professor/artista/pesquisador por meio desta prática, para além das limitações que encontra em seu cotidiano da sala de aula, pois o ateliê pode existir em qualquer lugar. O ateliê nada mais é do que um espaço destinado ao exercício da criação, do pensamento, da produção, do sentir e experienciar a arte.

O ateliê pode ser levado pelo professor/artista/pesquisador para o ambiente escolar como alternativa e como forma de estímulo para que os alunos ressignifiquem seus espaços e percebam que podem tudo desde que haja o desejo e o repertório.

A falta de espaço adequado para a partilha de experiências de prática de ensino de artes não pode se restringir aos recursos que o professor/artista/pesquisador utilizará para a construção do seu conhecimento. Se tomarmos como exemplo a rede de ensino pública e o fato de que algumas escolas não possuem uma sala específica para a prática de artes, o professor buscará utilizar os recursos disponíveis e associar as experiências das aulas de arte com a vivência dos alunos, trazendo para a sua realidade projetos que despertem a criatividade, sabendo que ali é o local para erros e experimentações. O docente pode experimentar aí uma transformação, pois suas ações didáticas atreladas à realidade local podem ser facilitadoras da produção do conhecimento em arte e da experiência de prática de ateliê como subsidiária desta produção.

Outra contribuição para a construção do conhecimento em arte é apresentada por Tatit e Machado (2014), pois destacam a importância de se variar conteúdos ensinados e aprendidos na escola. Elas comentam também que para se adquirir o saber em arte, é fundamental usar, criar materiais e experimentar técnicas variadas.

Para Tatit e Machado (2014), conhecer materiais, saber criar a partir do que se tem nos conduz a sermos eternos aprendizes que exploram os recursos disponíveis. Essa combinação de materiais e saberes propicia criações que podem passar por desdobramentos e serem multiplicadas. Um dos pontos da obra destas autoras (TATIT; MACHADO, 2014) que mais dialoga com o estudo aqui apresentado é que o educador/

5 Participei de um grupo de Whats App com professores de vários estados brasileiros

mediador/professor que valoriza o material reciclado e a sucata, leva o aluno à compreensão acerca do que é um material artístico, pois o que para muitos é um descarte, aos olhos de um artista, ganha um novo significado.

Isso nos leva a perceber que a inspiração pode surgir no nosso cotidiano. Essa é a amplitude que a sucata proporciona. O simples ato de reunir esse material já é um processo enriquecedor para o processo criativo. Existem não só os descartes que chamamos de sucata, mas elementos encontrados na natureza como folhas, gravetos, pedras, terras, flores, sementes etc. Por outro lado há também cascas de cebola, de alho, de ovos, grãos, que ao serem associados a materiais de arte, resultam em produções artísticas e experimentos artísticos em vários formatos.

Destaca-se também que o caderno do artista que o acompanha em sua prática de ateliê é parte da referência do acervo e da trajetória acadêmico-artística do docente no seu processo de aprendizagem. Esse processo de construção do caderno de registro deve ser estimulado e inserido na prática em arte como mais um veículo de acesso das pesquisas vivenciadas (TATIT; MACHADO, 2014).

A prática de ateliê é uma disciplina que estrutura e fundamenta a formação do docente em artes, visto que pode aprender fazendo, o que, para a produção do conhecimento em arte, é muito importante. Mergulhar no universo da docência em artes é também testar, experimentar, sentir e vivenciar a arte. Compreende-se que o docente em artes necessita repensar sobre essa prática para que imprima em suas atividades em sala de aula a experiência vivenciada em seu processo formativo.

Esta reflexão pode fortalecer a capacidade do docente em conduzir o aluno em seus projetos artísticos dentro e fora da escola. Esta prática é acompanhada do caderno de registros de memórias que surgem durante a vida acadêmica do professor/artista/pesquisador. Enquanto se é aluna(o), os registros surgem como: anotações, projetos futuros, testes, comparações, experimentos, ideias, esboços etc. Vivenciar essa experiência de produzir o caderno de registros de memórias promove ao futuro professor/professora de artes, seja da educação infantil, do ensino fundamental, da graduação ou especialização, uma reflexão mais tangível sobre a teoria da arte tornando mais prazerosa a compreensão da história e seus estilos de época.

O caderno do artista pode ser construído a qualquer momento, local, ou hora, e também pode ser criado por meio da prática de ateliê como forma de registros dos processos vivenciados. Ele pode servir como espaço para registrar as ideias que surgem paralelamente à prática de uma ou mais formas de expressão das práticas artísticas. O caderno de ateliê tem um papel importante na formação da docência em artes, pois diferentemente de outras disciplinas, no campo da arte a prática de ateliê não pode ser suprida com um conteúdo puramente teórico, pois para que a teoria seja compreendida, a experimentação no ateliê é também necessária.

Processo Formativo do Professor de Arte: a experiência como prática de ateliê

O filósofo da educação, John Dewey (1859-1952) declarou que a educação é como um fazer artístico e criativo. A partir dessa reflexão ele assinala que existem novas práticas pedagógicas que se baseiam nos processos, no fazer artístico, ou seja, na prática em ateliê, também denominada por ele como práticas artísticas. Sullivan (2005) corrobora com essa linha de pensamento destacando a prática artística como experiência que se integra ao cotidiano.

Dewey (2010) ao refletir sobre a arte como experiência, revela que a individualidade associada às práticas democráticas (ateliê coletivo, atividade em grupos), tem o mesmo sentido que a docência como arte e o docente como artista, ou seja, é uma via de mão dupla, pois são papéis que se entrelaçam. Ele se

baseia em conceitos do pensamento reflexivo, da comunicação, da educação, da experiência e da arte como instrumentos desse processo que faz parte da prática em ateliê.

Para Dewey (2010), a interação entre as pessoas fortalece o sentido democrático da sociedade onde vivem. Ele reforça a ideia de compartilhar experiências individuais como modo de comunicação com o outro e, além disso, faz menção a arte como sendo experiência e um modelo de linguagem, o que transforma o processo criativo em algo sensível e estético. A filosofia educacional de Dewey (2010) mostra que através da experiência estética do aluno, o fazer artístico torna-se o processo expressivo criativo.

Segundo Andrade e Cunha (2016, p.317) o professor ideal é aquele que transforma, que aguça os sentidos e que permite ao aluno momentos de reflexão de modo a transformar o que já existe. Para Carbonell (2002, p. 110) a “[...] função dos professores é criar condições para provocar uma reação fluida e significativa com o conhecimento mediante o máximo desenvolvimento das potencialidades dos alunos”.

Kaprow (2009) parte do argumento que o professor artista é uma “prática artística” ou um “fazer criativo”, pois o professor e os alunos aprendem juntos. Com isso, o ateliê e a sala de aula se fundem gerando vários aprendizados acerca do pensamento criativo como percurso que acontece no cotidiano.

O artista e professor de artes visuais, Jesus (2013), também sugere que é possível fazer uma interlocução entre o ateliê do artista e os encontros com o professor/artista/pesquisador de modo a promover o estímulo dessa prática artística, ou seja, pensar nos espaços de estudos como alargamento dos pensamentos e das produções.

Da mesma forma, Pellegrin, Cunico e Rosa (2020) assinalam que o ato de experienciar parte da reflexão dicotômica entre a teoria e a prática. Para eles o ateliê é como espaço destinado a vivências e experiências de ensino para assim desenvolver competências. Também se percebe o ateliê como um alargamento da produção do conhecimento para o professor/artista/pesquisador. Sob o mesmo ponto de vista, Andrade e Cunha (2016) complementam essa ideia sobre as práticas e pesquisas em ateliê como contribuições para “direcionar as suas emoções, canalizar os seus interesses e proporcionar a eles experiências com qualidade estética” (ANDRADE; CUNHA, 2016, p.317).

Com efeito, o processo investigativo que surge na prática de ateliê parte da individualidade de cada participante envolvido. Todo transcurso de percepção particular tem potencial para direcionar desenvolvimentos e ou promover desdobramentos futuros, expandido a construção do conhecimento em arte através da prática. Dessa maneira, vale a pena refletir e inclinar o nosso olhar pela noção de arte de Dewey (2010), pois ela aponta a produção artística como troca de interesses entre o mundo formal acadêmico e as questões internas dos participantes nela envolvidos.

Neste artigo, partiu-se da premissa de que para o futuro docente seus cadernos de registros das suas práticas em ateliê ao longo de sua trajetória formativa são de suma importância. Tanto o docente em arte, dentro ou fora da sala de aula, quanto os seus alunos (futuros docentes ou não), precisam desenvolver essa prática de registros para que o processo e as teorias sejam experimentados.

Essa reflexão pode ser completada a partir do pressuposto de que para as professoras e os professores de artes, é preciso antes de qualquer coisa, vivenciar a arte pela prática no ateliê e que cabe a cada um como educador(a)/artista/pesquisador(a), promover uma constante busca de processos criativos por meio da experimentação, do aprimoramento das técnicas e seus desdobramentos. Freire (2013) descreve claramente essa forma de experienciar constantemente para aprender e ensinar. Isto pode ser aplicado também à prática de ateliê pensada como um espaço de experimentações onde professor, aluno, artista, pesquisador, aprendem e ensinam em seus processos de construção tanto da arte quanto do conhecimento em arte. A

arte se faz também por meio da pesquisa durante a qual se aprende e também se ensina:

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses fazeres se encontram um no corpo do outro, Enquanto ensino contínuo buscando, repercurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 2013, p.30).

Para que na trajetória profissional do professor/pesquisador/artista ocorra um processo de reformar e de se formar (FREIRE, 2013), espera-se a compreensão de que, na arte, não há ensinamento sem aprendizado, ou seja, tanto a teoria quanto a prática docente traz conhecimento, pois tudo se torna interessante ao olhar a partir das experiências pessoais, dos fenômenos naturais e/ou a conjuntura. E todas essas apreensões do olhar chegam à escola em estado bruto, cabendo ao docente lapidar e adequar à metodologia de ensino para que tais apreensões se constituam em provocações e possibilidades para desdobramentos futuros.

O professor que é artista busca praticar a arte no ateliê, espaço esse que independe de ser definido fisicamente, pois basta, inicialmente, que haja o desejo pela prática da produção artística. Essa vivência de prática de ateliê lhe permitirá contribuir para o seu processo de fazer arte sem que haja um modelo rígido, pois construirá o seu modelo, se auto realizará e o que resultará dessa prática artística será oriundo da observação, autodisciplina, individualidade, reflexão, diálogo, persistência e dedicação nas experimentações. A referência é o início e o decorrer do processo será conduzido de acordo com sua produção e criação.

Contribuindo com a reflexão da educação baseada na relação de afeto apresentada por Freire (2013), Jossô (2009)⁶ assinala que o fato de sermos seres com alta complexidade dotados de sentimentos, alma, corpo, espírito, intuições, angústias, experiências, ideias, inquietações, impulsos e estilo diversificado e carregarmos uma memória afetiva, influencia diretamente tanto no processo de formação do professor, quanto na sua atuação como mediador para promover a construção de conhecimento junto aos seus alunos. Em ambas as ações o afeto as atravessa e acaba por aproximar todos os participantes para a prática da coletividade, ou seja, para a troca de experiências das percepções individuais.

Considerações Finais

Transformar-se para transformar consiste no reconhecimento do próprio potencial na construção do conhecimento em artes por meio da prática em ateliê.

A construção do conhecimento em arte consiste em uma busca individual durante o processo formativo de cada docente. É a auto descoberta do potencial interior criador existente em cada um de nós: o participante vivencia a edificação desse saber partindo do resgate da memória afetiva a partir de suas práticas no ateliê.

O ateliê em si possibilita compreender que o desejo pela prática é o primeiro “acessório intangível” para sua constituição. É relevante ter em mente que o ateliê independe de um espaço físico amplo e diversificado, repleto de materiais para que ocorra a produção plástica. O ateliê pode existir em qualquer lugar desde que haja o desejo, ou seja, que se esteja determinado a praticá-lo. A experiência dessa prática de ateliê é fundamental para o processo formativo do professor de arte, pois é através dela que se compreende

6 Em uma entrevista denominada “Caminhar para si”, disponível em Revista @ambienteeducação Disponível no endereço eletrônico:

a história.

Foi mesclando minhas inquietações com as reflexões dos autores aqui apresentados e um pouco da trajetória da Sara Ávila que destaco a importância da prática de ateliê como processo e experiência. Processo formativo que me constituiu como professora/artista e experiência, nos termos de John Dewey, que possibilitou, e ainda possibilita, que me transforme e revise minhas produções no tempo e espaço em que são produzidas.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Erika Natacha Fernandes de; CUNHA, Marcus Vinicius da. A contribuição de John Dewey ao ensino da arte no Brasil. **Espacio, Tiempo y Educación**, Salamanca, v. 3, n. 2, p. 301-319, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14516/ete.2016.003.002.013> Acesso em: 06 maio 2020.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (Org.) **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação/A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica**. São Paulo: Editora SENAC SP: Edições SESC SP, 2008.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CARBONELL, Jaume. **A aventura de inovar: a mudança na escola**. Trad. Fátima Murad, Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.
- DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 46. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GANDINI, Leila; HILL, Lyn T.; CADWELL, Louise; SCHWALL, Charles. **O papel do ateliê na educação infantil: a inspiração de Reggio Emilia**. Porto Alegre: Penso, 2012.
- JESUS, Joaquim A. Luz de. **(In) Visibilidades: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais**. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2013. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/blog/publications/invisibilidades-um-estudo-sobre-o-devir-do-professor-artista-no-ensino-em-artes-visuais/> Acesso em: 26 dez. 2020
- JOSSÔ, Marie-Christine. O caminhar para si: uma perspectiva de formação de adultos e de professores. Entrevista. **Revista @ambienteeducação**, São Paulo, v.2, n.2, p.136-139, ago/dez. 2009. Disponível em: http://arquivos.cruzeirodosuleducacional.edu.br/principal/old/revista_educacao/pdf/volume_2_2/11_josso.pdf Acesso em: 25 nov. 2020
- KAPROW, Allan. Sucessos e fracassos quando a arte muda. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 18, jul., 2009. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_allan_kaprow.pdf Acesso em: 22 set. 2020
- OLIVEIRA, Marilda O. de; CHARREU, Leonardo A. Contribuições da perspectiva metodológica “investigação baseada nas artes” e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. **Educação em Revista** [online] 2016, v.32, n.1, p.365-382. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edur/v32n1/1982-6621-edur-32-01-00365.pdf> Acesso em: 12 jul. 2020.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2014.
- PIMENTEL, Lucia G. Cognição Imaginativa. **PÓS**, Belo horizonte, v.3, n.6, p. 96-104, nov 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15640/12515> Acesso em: 12 jul. 2020
- PELLEGRIN, Ricardo de; CUNICO, Ana Paula de Oliveira; ROSA, Bruna Nátili da. Sala de aula - ateliê - galeria: a experiência com pintura na formação de professores artistas. **Revista Apotheke**, Chapecó/SC, v. 6, n. 2, p. 47-58, ago., 2020. Disponível em: https://issuu.com/estudiodepinturaapotheke/docs/edi_o_completa- Acesso em: 03 dez. 2020.
- SILVA, Fernando P. da; RIBEIRO, Marília Andrés; PRADO, Jacqueline (orgs.). **Guignard: Depoimento - Circuito Atelier**. Belo Horizonte: C/Arte. .n. 54, 2015

SILVA, Fernando P. da; RIBEIRO, Marília Andrés; PRADO, Jacqueline (orgs.). **Sara Ávila**: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 96 p. (Circuito Atelier).

SILVA, Fernanda Pequeno da. Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações. **Anais ANPAP** 56º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 2011. p. 59-73. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf Acesso em: 30 mar. 2018.

SULLIVAN, G. **Art Practice as research**: inquiry in the visual arts. California: Sage Publications, 2005.

TATIT, Ana; MACHADO, Maria S. M. **300 propostas de artes visuais**. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

A ALMA É VERMELHA: IMERSÕES EM GRITOS E SUSSURROS, DE INGMAR BERGMAN.

Paulo Henrique Alcântara¹

RESUMO:

O artigo volta-se para a análise de *Gritos e Sussurros*, escrito e dirigido por Ingmar Bergman (1918-2007), nome cultuado na história da cinematografia mundial. A película, uma das mais significativas da poética bergmaniana, é contemplada também com referências ao roteiro que a originou. Lançada em 1972, a obra, pertencente à terceira fase da carreira do realizador, permite olhares diversos sobre as suas protagonistas: quatro mulheres dentro de uma casa, às voltas com um leque de questões emocionais. Bergman expõe as dobras das personagens, vistas em toda sua complexidade, desveladas em suas carências, ciúmes, traições, frustrações e outros sentimentos projetados em primeiro plano numa tela na qual predomina o vermelho. Críticos, especialistas no diretor, bem como o próprio artista, além de outras fontes, ajudam na reflexão sobre esse que é um dos filmes mais aclamados do cinema.

Palavras-chave: Gritos e Sussurros, Ingmar Bergman, Roteiro, Personagens, Cinema.

THE SOUL IS RED: IMMERSIONS IN SCREAMS AND WHISPERS, BY INGMAR BERGMAN.

ABSTRACT:

This paper focuses on the analysis of *Screams and Whispers*, written and directed by Ingmar Bergman (1918-2007), a renowned name in the cinematography world's history. That movie, one of the most relevant of Bergman's poetics is also contemplated with references to the script that originated it. Launched in 1972, that work belonging to the third phase of the director's career, allows different perspectives on its protagonists: four women inside a house, dealing with a range of emotional issues. Bergman exposes the nuances of the characters, seen in all their complexity, revealed in their needs, jealousies, betrayals, frustrations and other feelings projected in the foreground on a canvas in which red predominates. Critics, experts as well as the artist himself, in addition to other sources, help in the reflection on what is one of the most acclaimed films in cinema.

Keywords: Screams and whispers, Ingmar Bergman, Screenplay, Characters, Cinema.

¹ Possui graduação em Comunicação Social (1991), com habilitação em Jornalismo, e em Direção Teatral (2001) pela Universidade Federal da Bahia. Possui mestrado (2008) e doutorado (2013) em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, atuando, principalmente, nos seguintes segmentos: dramaturgia, análise de roteiro, cinema e arte-educação. <http://lattes.cnpq.br/1921000319804260>

Dono de uma prolífica criação, Ingmar Bergman está filiado ao cinema moderno, responsável por novos procedimentos dramaturgicos, como a fusão entre alucinações e memórias sem a separação explícita do momento presente - a exemplo do crepuscular *Morangos Silvestres* (1957) - e a conjunção entre subjetividade e objetividade, encontrada no existencialista *Persona* (1966). Esses e outros títulos compõem os feitos do diretor sueco, conhecido por abordar a inconstância da fé; o temor da morte; os impasses afetivos; a vida conjugal e, sobretudo, a incomunicabilidade, tão recorrente em suas histórias.

A partir dos anos 1960, uma visão mais detida para as questões emocionais resultou em narrativas introspectivas, situadas no que os críticos identificam como a terceira fase (entre 1966 e 1978), inaugurada com *Persona*. Vindos desse ciclo, ecoam diálogos intimistas que refletem dilemas de quem se lança em queda livre para dentro dos seus abismos, a exemplo de *A Hora do Amor* (1971), sucedido por *Gritos e Sussurros*, cuja trama está localizada no final do século XIX, aproximadamente, e põe no centro dos acontecimentos três irmãs: Karin, Agnes, Maria e uma criada, Anna. Karin (Ingrid Thulin), a mais velha, e Maria (Liv Ullmann), a caçula, chegam da cidade para visitar Agnes (Harriet Andersson), que está gravemente doente sob os cuidados de Anna (Kari Sylwan). Elas dominam o enredo, transcorrido em um belo e opulento casarão no campo.

Enquanto velam Agnes em seus estertores, são tomadas por lembranças que as envolvem num ambiente claustrofóbico, em meio ao qual afloram sentimentos intensos, sufocados sob uma capa de refinamento e bons modos. As mulheres debatem-se nesse que é um concerto para quatro vozes tristonhas a entoar suas existências frustradas. *Gritos e Sussurros* sugere uma aproximação com a peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov, como indicam, nas duas dramaturgias, a predominância de seres incapazes de agir para preencher as incompletudes de suas vidas.

Para o historiador de cinema Philip Kemp (2011, p. 324), o filme marcou “[...] um período de reinvenção e renovação na carreira de Bergman”, que o considerava um de seus trabalhos preferidos, no qual podem ser reconhecidos os demais traços da terceira fase, tais como: a expressão dos sofrimentos, levando ao colapso, a presença de camadas insondáveis do comportamento e a tentativa de aproximação entre pessoas que insistem em manter distância. Para o crítico de cinema André Setaro (2010), *Gritos e Sussurros* é um drama simples, porém de ressonâncias vertiginosas e poderia ser a obra-síntese do realizador se *Fanny e Alexander* (1982), com o qual se despede da sétima arte, não chegasse dez anos depois. Segundo Setaro, Bergman apresenta um produto “[...] de rara beleza pictórica e de profunda introspecção na alma feminina, um mergulho, por assim dizer, no espírito do ser humano, revelando-lhe suas idiossincrasias, contradições e ambiguidades” (SETARO, 2010, p. 41). Antes que o crítico e plateias em todo mundo assistissem ao filme, Bergman o estruturou por meio do roteiro, que mereceu, aqui, uma análise, como se verá a seguir.

As palavras de Bergman

Em busca de mais elementos sobre o filme, uma consulta permitiu constatar o quanto Bergman expõe suas pretensões a meio termo entre um argumento e o roteiro. Tradicionalmente, primeiro é concebido o argumento, no qual se apresentam os episódios fundamentais do enredo. Também nele são descritas as personagens e o arco dramático antes que sejam, no material final entregue ao elenco e equipe técnica, desenvolvidos em cenas, diálogos e rubricas.

Ao ler Bergman é possível perceber que não se trata apenas de um guia para a filmagem, mas de

um texto com méritos literários, exemplo do que se convencionou chamar de “roteiro literário”. O cineasta demonstra, nas páginas de *Gritos e Sussurros*, tê-lo criado de um modo todo próprio, incluindo descrições, reflexões e orientações. Ele pede aos seus colaboradores que esqueçam a razão e se entreguem à fantasia. Em outras passagens, detalha os conflitos das irmãs, menciona sonhos e mostra como o passado e o presente, o delírio e o real se confundem, residindo aí uma das questões importantes para quem assiste, como notou Per Johns (1977, p. 9): “Borram-se intencionalmente os limites e as limitações e passa-se a transitar num mundo crepuscular que não é nem sonho nem realidade.”

O roteiro pode ser apreciado como uma grande carta de intenção, na qual Bergman convoca a equipe, revela as motivações para determinada sequência e confessa as obsessões que sempre o acompanharam. Tanto quanto possível, aponta suas escolhas técnicas: as movimentações da câmera, a composição do cenário e a indicação da luz, tal qual comprova o depoimento abaixo:

Se agora escrevo que está ventando nas copas das grandes árvores, do lado de fora da janela do quarto de dormir, e que o nevoeiro começa a levantar-se, e que o sol, por um curto momento, colore as paredes do quarto, numa nuance mais profunda, se escrevo isto é que pretendo, desta vez, que tentemos materializar este fenômeno, de alguma maneira ou outra. Também é importante que as sombras dos retângulos das janelas se acendam e apaguem suavemente, quase despercebidas. (BERGMAN, 1977, p. 16)

Se as suas anotações são detalhadas é porque necessita “[...] ter um terreno firme, cuidadosamente construído no desenvolvimento do projeto” (BERGMAN, 1977, p. 9). Outro dado a ser ressaltado é a oportunidade que ele oferece de se conhecer sua forma de conceber o drama e o cinema. Do roteiro ao produto, Bergman revela sensibilidade, captando o avesso das personagens. Ele escreve para as atrizes e para o diretor de fotografia, Sven Nykvist (ganhador do Oscar pelo filme), cujas lentes vão contracenar com Liv Ullmann e suas colegas.

Bergman também se permite expor dúvidas, admitindo, por exemplo, desconhecer a maneira de encenar o velório de Agnes: “Não sei como descrever isto” (BERGMAN, 1977, p. 20). Ele almejava uma movimentação semelhante a uma dança ritual, contudo não sabia precisar seus intentos até que a solução aparecesse durante as filmagens. E o resultado é uma cena de grande beleza para marcar, de forma austera, os ritos fúnebres.

É importante sublinhar que Bergman registra o quanto o vermelho irá imperar, sobretudo na cenografia assinada por Marik Vos-Lundh. E é o que se confirma nas paredes, cortinas, cadeiras, colcha, biombo, maçãs e até na capa de um livro. O artista afirmou em seu diário (2001) que poderia admitir todos os seus filmes em preto e branco, exceto *Gritos e Sussurros*, no qual as mulheres, em todo seu fascínio e mistério, transitam, inicialmente, usando vestidos brancos, depois substituídos por figurinos pretos, desenhados por Marik Vos-Lundh. Vejamos o que Bergman disse sobre a insistência com o vermelho, segundo ele, a cor da alma:

No começo, naturalmente, eu não sabia como se chamavam as quatro mulheres e porque estavam vestidas em longas vestes brancas, sob uma cinzenta luz matinal, num compartimento de paredes de papel vermelho. Tenho seguidamente eliminado esta imagem e recusado a ideia de colocá-la como fundamento de um filme (ou lá o que seja). Mas a imagem era obstinada e, aos poucos, contra a vontade, identifiquei-a: são três mulheres, que aguardam a morte da quarta, e se revezam na vigília. [...] Há, não obstante, uma particularidade: todos nossos interiores são vermelhos. Não me perguntem por que razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que tudo isto vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que

eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas. (BERGMAN,1977, p. 3)

O roteiro, como atesta o fragmento acima, comprova a habilidade de Bergman no manejo das ideias. Trata-se de um cineasta que acreditava na expressão profunda da natureza humana, revelada em gritos e sussurros. É curioso notar as várias menções a essas duas palavras. Em uma das páginas, encontra-se: “Agnes abre os olhos e sussurra qualquer coisa. Ela precisa repetir: Vem aqui, Anna! Vem até mim! Você está tão distante!” (BERGMAN, 1977, p. 17). Já em outra rubrica, lê-se: “[...] Agnes grita, muito fracamente, alguma coisa para suas irmãs, seus lábios movem-se e ela grita com uma voz sussurrante, mas elas não a escutam” (BERGMAN, 1977, p. 38). Agnes e as outras personagens expõem muito de si, oferecendo relatos de quem são e do que sentem, sem cortes rápidos, sem malabarismos com a câmera. É cinema sem urgências, feito para capturar os tormentos da existência.

Um filme feito de gritos e sussurros

É possível dividir *Gritos e Sussurros* em três partes, sustentadas por três planos narrativos: realidade, memória e alucinação, tríade que envolve as cenas pintadas de vermelho, embaladas por Bach e Chopin. O primeiro seguimento, que assim como os demais concentra situações afins ou personagens dominantes, está voltado para Agnes e Maria. Mas, antes de apontar sua câmera para elas, Bergman mostra o exterior da propriedade, cercada pela bruma. Ninguém é visto do lado de fora. O lugar é bem cuidado e, nele, a estátua de uma mulher se destaca. Em seguida, o diretor abre a porta do casarão onde se desenvolve a ação. São ouvidos sons vindos da batida de um relógio, visto outras vezes, a pontuar as horas que escorrem lentas por entre os cômodos da residência onde as protagonistas tentam, inutilmente, driblar a infelicidade.

Inicialmente, o espectador acompanha a agonia de Agnes, pessoa doce, delicada e dona de um olhar compassivo. Tomada pelo câncer, os seus dias são sofridos, tendo ao lado a devotada Anna. Durante os interstícios da dor, Agnes pinta, escreve no diário e recorre à memória, trampolim para a infância, quando a mãe exercia sobre ela fascínio ao mesmo tempo em que a intimidava. Um aspecto chama atenção: Bergman opta por escalar Liv Ullmann para atuar também como a mãe, de quem Agnes sentia ciúmes na sua relação com Maria.

Vale ressaltar a presença de Liv Ullmann, mais uma vez, ao lado do cineasta, confirmando ser a atriz que mais se confunde com o repertório de Bergman. Eles começaram a trabalhar juntos no clássico *Persona* e seguiram, desde os anos 1960, uma parceria criativa longeva comprovada, dentre outros, por *A Hora do Lobo* (1967), *Vergonha* (1968), *A Paixão de Ana* (1970), *Face a Face* (1975), *O Ovo da Serpente* (1977), *Sonata de Outono* (1978) e, por último, no telefilme *Saraband* (2003).

A primeira parte faz ressoar o suplício de Agnes, resultando em um encontro pleno de significados e apuro estético. Ao socorrer a patroa, debatendo-se com uma violenta crise de falta de ar, Anna a acalenta junto ao seio, proporcionando, assim, um alívio para a moça. A fotografia captura uma contracenação envolta em bela plasticidade, remetendo à Pietà, de Michelangelo. Essa íntima aproximação entre Agnes e Anna é muito utilizada nas menções ao filme, destacando-se na iconografia da produção de Bergman.

Ainda na primeira parte, para atender Agnes, surge o médico David (Erland Josephson). Ele ajuda a deslocar, por um tempo, o foco de Agnes, que se volta para Maria. Bergman deixa aflorar as emoções da irmã mais nova. Há muito tempo, ela é apaixonada por Davi, com quem, de forma escondida, flerta, em meio

a sussurros, no corredor da casa. As primeiras cenas são também ocupadas pelas lembranças de Maria. Mas, antes que essas surjam, Bergman adota um recurso. Maria olha para a câmera, encara o espectador e somente um lado do seu rosto está iluminado. Em seguida, o vermelho invade a tela e descortina o passado. A imagem de Liv Ullmann com olhos fixos em quem a assiste faz alusão à Elizabeth Vogler, seu papel em *Persona*, e assim Bergman cita o marco inaugural da terceira fase da sua carreira.

Imersa em suas recordações, Maria regressa aos dias em que visitou Agnes e ajudou a cuidar da filha pequena de Anna. Para tratar a menina doente, que acabou morrendo, ela chamou o mesmo médico, a quem fez um convite para dormir na propriedade, porém ele a rejeita e a manipula por meio de um jogo erótico situado entre a sedução e a rejeição. Diante do espelho, Davi escrutina o rosto de Maria e denuncia a passagem do tempo, humilhando-a de forma deliberada. Para André Setaro uma interrogação atravessa *Gritos e Sussurros*:

Como é possível a existência do amor nesse mundo absurdo em que o homem vive à mercê de uma morte inelutável? Os filmes de Bergman são câmaras de eco. A mesma voz repete a mesma coisa: que nós estamos sozinhos, desesperadamente sós, abandonados por Deus e pelos outros, mas também, e particularmente, neste filme, que somos responsáveis por essa solidão, porque não sabemos amar. (SETARO, 2010, p.42)

Ainda durante o *flashback* de Maria, desponta uma cena que tanto pode ser produto da memória, como projeção de uma fantasia ou desejo da personagem. Ela flagra a tentativa de suicídio do marido, Joaquim (Henning Moritzen), a quem nunca amou. Ele introduz um punhal na barriga e, mais uma vez, a insistência com o vermelho se manifesta, dessa vez, no sangue. A cor também pode ser encontrada no cabelo e em um dos vestidos de Maria. Em sua autobiografia (1978), Liv Ullmann identifica a mesma fixação de Bergman em outros filmes que fizeram juntos, como *Face a Face*, no qual interpreta a doutora Jenny, vista em um longo vestido vermelho, o que a levou a compartilhar com seus leitores: “Tenho certeza de que existe uma associação com as paredes vermelhas de *Gritos e Sussurros*, de Ingmar” (ULLMANN, 1978, p. 207).

A parte inicial é concluída com a morte de Agnes, decretada por Bergman após o sofrimento da moça atingir o ápice com um lancinante grito de dor, o primeiro a ganhar destaque. Após os ritos fúnebres, tem início a segunda parte. A partir daí, Karin ocupa o centro das atenções. Ela é evidenciada na relação com o marido mais velho e na dificuldade de expressar afeto por Maria. Enquanto despe-se diante do espelho, Karin também revela seu lado opressor ao desferir um tapa no rosto de Anna, cujo olhar a irritava. Mais uma vez o espelho, que já refletiu Maria, é a testemunha incômoda do que Karin exprime e expõe para Anna e para si mesma.

A segunda parte é igualmente ocupada pelas lembranças. Assim como aconteceu com Maria, antes da memória entrar em cena, Karin confronta o espectador, enquanto apenas um lado do seu rosto austero é iluminado. Novamente, o vermelho tinge a tela e surge o marido de Karin, Fredrick (Georg Arlin). Ela protagoniza um momento de grande intimidade ao inserir um caco de vidro na vagina e se cortar. Depois, entra no quarto de Fredrick, onde levanta a camisola e revela o ferimento. Para completar a sequência, toca o próprio sangue (novamente, o vermelho!) e lambuza a boca. Seu rosto evoca sensações diversas, deixando transparecer um misto de dor e gozo. Ela é mostrada em uma situação desconcertante e surpreendente (seria um sonho?), sem que Bergman busque motivações para esse e outros atos envolvendo Karin e suas irmãs.

Na segunda parte, também há uma tensão crescente entre Karin e Maria, que busca ficar mais perto

da primogênita. Maria toca delicadamente o rosto de Karin, posicionadas em um ângulo que mais uma vez remete a Elizabeth e Alma de *Persona*. Maria atreve-se, impulsivamente, a tentar beijar a irmã, numa atitude inesperada de demonstrar afeto, sendo rejeitada por Karin, avessa ao contato físico. Entre elas pesa a formalidade e o fantasma da incomunicabilidade. A insistência de Maria dispara um colapso emocional em Karin, culminando com um lancinante desabafo. A consulta ao roteiro atesta que Bergman planejou essa cena com mais marcações e diálogos (nos quais surgem menções a gritos e sussurros), deixando para condensar, nas filmagens ou na ilha de edição, o que escreveu:

(Maria cai de joelhos diante da irmã e levanta a mão, acariciando-a na testa e na face, além de levantar a outra, fazendo-a passear sobre a boca, mantendo, por fim, ambas as mãos diante de seus olhos. Karin está quieta e deixa isto tudo acontecer. Agora, Maria inclina-se na direção dela e a beija cautelosamente. Primeiro, nas faces, e, depois, nas pálpebras, em seguida, na boca. Tudo isto muito naturalmente, sem paixão, mas com parcimônia).

-Não! (*Sussurra Karin*). Não, não quero que o faça. Não quero.

-Fica quieta, agora! (*Sussurra Maria*. Sem cessar, ela lhe faz carícias tranquilizadoras, ternas.)

(Karin começa a chorar. Não é um choro agradável, é violento, feio, desajeitado, aos arrancos e súbitos gritos.)

-Não posso! (*Grita Karin*) Não posso. Tudo isto que não é possível mudar. Toda culpa. É uma continuada agonia. É como estar no inferno. Não posso respirar mais por causa de toda esta culpa. (BERGMAN, 1977, p. 41)

Para Carlos Armando, estudioso de Bergman, “Entre essas duas irmãs se trava uma espécie de combate, elas se odeiam e se amam, unidas e divididas pelo passado, opostas pelo temperamento, unidas pela solidão e um condicionamento burguês” (ARMANDO, 1988, p. 65). O tenso reencontro entre Karin e Maria adensa a narrativa, permite a Karin, imersa na insatisfação e rigidez, extrapolar seus limites. Contida na primeira parte, na segunda ela transborda. Interessam a Bergman as dobras da personagem, os lados recônditos, as camadas subterrâneas, as quais ele soube tão bem captar.

A fim de melhor filmar a vastidão emocional das suas criaturas, Bergman as trouxe para mais perto do espectador. Ele se notabilizou pelo uso do *close-up*, dispositivo cinematográfico que evidencia a gama de emoções nos olhos das personagens. A incidência no uso do recurso, capaz de apreender as sutilezas da expressão, tornou-se uma das marcas da poética do cineasta. Bergman entendeu o rosto humano como um oceano de águas profundas e revoltas, das quais emergem ondas de sentimentos que desaguam na tela.

Ao aproximar acentuadamente o público de suas personagens, Bergman revela interesse em mostrá-las menos pela ação e mais pela exposição confessional de suas angústias. Bergman faz uma declaração de amor à face humana, colocando-a em posição de protagonismo. Ele cultuava os olhos lacrimosos, a boca em seus frêmitos. Ele amava as possibilidades da câmera, sua aliada para captar a alma humana e percebeu quanto o *close-up* ajudaria a filmar os seres aflitos que criou. É o que se vê em *Gritos* e *Sussurros*, no qual, fartamente, enfatiza as expressões das mulheres, o que leva a pensar o filme como uma elegia ao rosto ou seria um filme sobre o rosto? Para o cineasta Woody Allen, admirador confesso do diretor, ele:

Se utiliza do close-up de uma forma teatral. [...] Ele desenvolveu uma linguagem que pode transportar estados psicológicos internos até a plateia, [...] quando a área de interesse muda do mundo exterior para o interior. Bergman desenvolveu de forma brilhante a gramática, o vocabulário para exprimir estes conflitos internos. Parte desta gramática fala do uso dos close-ups de uma maneira como eles nunca foram utilizados antes. São close-ups muito

próximos e muito prolongados, muito estáticos. [...] O efeito é provocante.” (BJORKMAN, 1997, p. 196)

Allen já admitiu o quanto foi influenciado por seu ídolo na feitura de três filmes: *Interiores* (1978), *Setembro* (1987) e *A Outra* (1988). *Interiores*, sobretudo, guarda semelhanças com *Gritos e Sussurros*. Nele, uma mãe deprimida (vivida por Geraldine Page), após a separação do marido e uma tentativa frustrada de suicídio, recebe a visita das três filhas. Tudo ocorre em uma casa de praia, na qual as irmãs, cada uma vivendo suas crises, tentam em vão socorrer a mãe. Allen mais uma vez comparece para apontar a razão do encantamento por *Gritos e Sussurros*: “Interessam-me os relacionamentos que as mulheres têm entre si. [...] É por essa razão que também gosto de *Gritos e Sussurros*. Adoro o relacionamento de mulheres para mulheres” (BJORKMAN, 1997, p. 108).

Além da segunda parte do filme trazer à tona, com a ajuda do *close-up*, as dimensões mais profundas de Karin, é nesse trecho da película que uma cena resgata Agnes. Depois de morta, ela reaparece, tenta beijar Maria, que reage desesperada e foge gritando do quarto. A câmera fecha no rosto de Agnes, enquanto derrama lágrimas. Recorrendo mais uma vez ao roteiro, vemos que Bergman gostaria de deixar o retorno de Agnes com margens a dúvidas: “Sonho? Realidade? Misticismo? Realismo mágico? Por que explicar se é ou se não é um fantasma?” (BERGMAN, 1977, p. 51).

Após essa cena, o final se anuncia, cabendo à terceira e sucinta parte o epílogo, marcado pelo último dia de Maria e Karin na casa. Acompanhadas pelos maridos, fazem uma refeição e deixam que eles, de forma autoritária, selem o destino de Anna, a quem não reconhecem nenhum direito. Um derradeiro diálogo entre Maria e Karin, prestes a deixar a residência, comprova o fracasso na tentativa de aproximação entre elas.

Por último, Anna lê o diário de Agnes e uma imagem do passado encerra a obra, mostrando um bucólico passeio das três irmãs, acompanhadas de Anna, pelo jardim da propriedade. Não há mais gritos nem sussurros, apenas a lembrança de um momento idílico, permitido por uma trégua dada pela dor. Agnes, Karin, Maria e Anna, vestidas de branco, sob o sol, parecem reconciliadas com a vida, experimentando um breve e fugidio instante de leveza fora da casa onde viveram emoções bergmanianas em tons de vermelho.

REFERÊNCIAS

- ARMANDO, C. **O planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1988.
- BERGMAN, I. **Gritos e Sussurros**. *A Hora do Lobo. A Hora do Amor*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.
- BERGMAN, I. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BJORKMAN, S. **Woody Allen por Woody Allen**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1997.
- GRITOS e sussurros**. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Suécia, 1972. 1 DVD (106 min), son., color.
- JOHNS, P. **Prefácio**. **Rio de Janeiro: Nórdica, 1977**. In: BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussurros. A Hora do Lobo. A Hora do Amor*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.
- KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- SETARO, A. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- ULLMANN, L. **Mutações**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

**DO ESPETÁCULO POLÍTICO À FICCIONALIZAÇÃO DA LAVA JATO:
A TRANSPOSIÇÃO DOS “FATOS REAIS” NA SÉRIE TELEVISIVA O MECANISMO**

Ricardo Philippi¹

RESUMO

A partir da conceituação de espetáculo político, o presente artigo examina a espetacularidade da operação Lava Jato, transposta na série televisiva *O Mecanismo*; teledramaturgia essa que traz sempre em seus momentos iniciais o enunciado: “Este programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais. Personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático”. Deste modo, é feita uma análise comparativa entre o processo de publicização da Lava Jato com o processo de ficcionalização de *O Mecanismo*, uma vez que a série busca aproximar e normalizar aspectos entre o factual e o ficcional dos dados verídicos desta operação com a espetacularidade inerente a ela, revelando, assim, o filtro dos roteiristas da série e os seus discursos, quando apresentam sua obra.

Palavras-Chave: Operação Lava Jato, *O Mecanismo*, Teledramaturgia.

FROM THE POLITICAL SHOW TO THE FICTIONALIZATION OF LAVA JATO: TRANSPOSITION OF “REAL FACTS” IN THE TELEVISION SERIES O MECHANISM.

ABSTRACT

Based on the concept of Political Spectacle, this article examines the spectacularity of the Operation Lava Jato (Car Watch), transposed to the television series *The Mechanism*. A television drama that always brings in its initial moments the statement: “This program is a work of fiction freely inspired by real events. Characters, situations and other elements have been adapted for dramatic effect.” In this way, an analysis is made of a comparison between the process of publicizing Operation Lava Jato with the fictionalization process of *The Mechanism*, since the series seeks to approximate and normalize aspects between the factual and the fictional of the true data of this operation with the spectacularity inherent to it, thus revealing the filter of the series’ writers and their speeches when they present their work.

Keywords: Operation Car Watch, *The Mechanism*, Television Drama.

1 Doutor em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia pela linha Dramaturgia, História e Recepção, integrando o grupo de pesquisa DRAMATIS (Dramaturgia: mídias, teoria e crítica). É mestre em Comunicação Social pela UFPR na Linha de Comunicação e Política onde desenvolveu pesquisa sobre processos de espetacularização da política a partir da candidatura e eleição do palhaço Tiririca. É Bacharel em Comunicação Social (UFPR) e em Artes Cênicas (FAP). <http://lattes.cnpq.br/7581806530969690>

Qualquer obra artística que se diga baseada numa operação ou investigação, como foi a Lava Jato, seja qual for sua estética, apresentará por essência um contexto macro, para além de sua obra². Isso é inevitável porque ela carregará, antes mesmo do primeiro contato com o telespectador, um universo de imagens e imaginários oriundos de um espetáculo midiático que antecede a obra. Some-se a isso, o fato de a Lava Jato nascer em um país latino e de forte influência do melodrama televisivo³.

Por isso, embora essa operação não seja uma teledramaturgia no sentido literal, podemos identificar operando sobre suas narrativas, principalmente as vistas nas divulgações telejornalísticas, imagens de um universo maniqueísta: dos honestos contra os corruptos, da justiça contra os bandidos. E é justamente este universo factual que será a premissa utilizada na construção da série televisiva *O Mecanismo*⁴, cujo enunciado no início de todos os episódios é “Este programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais. Personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático” (O MECANISMO, 2018).

Partindo dessa premissa, é possível analisar o discurso implícito nessa obra, utilizando o contexto macro em que ela se insere de diversas fontes midiáticas, pois “tal convergência parece absolutamente natural, visto que [teóricos como, Maingueneau, Charaudeau, Bakhtin, Medvedev] acabam se voltando de maneira decisiva para os discursos midiáticos” (CITELLI, 2012, p. 8).

Deste modo, esta série televisiva baseou-se em todo um arcabouço de imagens oriundas do que foi a evolução da Lava Jato em seus primórdios, num jogo entre ficção e reprodução dos fatos. Contudo, esses também são filtrados pelo chamado Espetáculo Político⁵ que a operação Lava Jato promoveu. Afinal, uma das principais características dessa operação foi justamente a promoção de suas ações, ao utilizar, como método, a publicização de seus movimentos em diversos veículos de imprensa. Isso porque, ao adentrar no universo da comunicação, essa operação necessitou trabalhar também sua imagem, suas relações públicas, tal qual a figura de um político. Além disso, a Lava Jato personificou a representação de todo um conjunto de pensamentos, de filosofias e do ideário de uma parcela de cidadãos que consentiram com os valores do que representou tal operação policial e, dessa forma, acabou por se tornar a base de uma representação política de extrema direita no Brasil.

Schwartzberg (1977), em seu livro *O Estado Espetáculo*, lembra que o espectador do poder se identifica com seu herói através de suas ditas e desditas e, conseqüentemente, a imagem de um representante político o faz “viver por procuração”, ou seja, “outros vivem em seu lugar os acontecimentos que ele não

2 A Operação Lava Jato foi um conjunto de investigações realizadas pela Polícia Federal do Brasil. Iniciada em 2014, averiguou esquemas de lavagem de dinheiro que movimentaram bilhões de reais em propina. Ela apurou diversos crimes de corrupção ativa e passiva, gestão fraudulenta, lavagem de dinheiro, recebimento de vantagens indevidas, dentre outros crimes, cumprindo cerca de mil mandados de busca e apreensão em 80 operações policiais. Teve seu término no começo de 2021, após sete anos.

3 Um gênero dramático que carregará o estigma de uma dramaturgia básica e simplista. Contudo, o fato de o melodrama ter tais características não deve ser entendido como uma depreciação do gênero, muito pelo contrário, o compreendemos, nesta tese, como uma manifestação artística popular e, principalmente, fortemente enraizada no imaginário brasileiro.

4 *O Mecanismo* é uma série com duas temporadas de oito capítulos com cerca de quarenta minutos cada, totalizando, aproximadamente, 640 minutos de exibição, cuja primeira temporada foi lançada em março de 2018 e a segunda em maio de 2019. Essa obra foi distribuída via *streaming* pela Netflix, contando com a popularização desta plataforma no Brasil, dentre outras semelhantes. Trata-se de uma obra criada por José Padilha e Elena Soárez, dirigida por José Padilha, Felipe Prado e Marcos Prado, produzida pela produtora Zazen.

5 Espetáculo Político é um conceito que se pode resumir como as imagens geradas nas esferas midiáticas que jogam com as visibilidades dos fatos políticos, a crítica e as paixões dos cidadãos a fim de dar evidência, opacidade ou ocultamente a questões, frutos da opinião pública. (WEBER, 2004, p. 260). Diversos são os autores que tratam dessa questão, como: Schwartzberg (1977), Arendt (1993), Miguel (2004), Gomes (2004), Rancière (2010), dentre outros.

tem tempo ou recursos para viver. O espectador do herói não vive realmente: ele é ‘vivido’” (1977, p. 146). Entretanto, isso vale não apenas para o espectador, mas também para os personagens políticos, pois a figura de representação política estaria agrilhoadada à extensão de sua própria personagem. Desse modo, o ator envolvido neste universo lavajatista deve seguir interpretando o tipo em cuja pele se meteu, “precisa aceitar ajustar-se à imagem de si mesmo [...]. Assim vive ele, aprisionado num papel determinado, como um ator e escravo de seu próprio mito” (SCHWARTZENBERG, 1977, p.14).

Além do mais, a política se impõe à percepção e apresenta um universo de personagens-tipo, frutos desse espetáculo e que perpassam pelo universo mitológico do sujeito a criar narrativas. Na política, as personagens-tipo podem ser tais quais o herói, o líder-charmoso, o pai, o salvador da pátria, o inimigo do povo, a *lady* de ferro, a mulher mãe, o *self-made man*, o empresário, o intelectual, o religioso, o “genérico”, o tradicional, o homem do campo, o sindicalista, o trabalhador, o atleta e/ou artista, entre diversos outros (ITEN, 2002; SCHWARTZENBERG, 1977). No universo lavajatista, esses padrões estarão interligados a imagens de personagens como procuradores, delegados, empresários, homens públicos, juizes, policiais. Ainda em relação a esse diálogo entre personagens ficcionais e personagens históricos, pode-se trazer um conceito de Umberto Eco (2018), ao destacar que:

Ninguém pode afirmar todas as propriedades de determinado indivíduo ou determinada espécie, que são potencialmente infinitas, ao passo que as propriedades dos personagens fictícios são severamente limitadas pelo texto narrativo – e só os atributos mencionados no texto contam para a identificação do personagem. (ECO, 2018, p. 57)

Compreendendo esta interlocução entre dramaturgia, espetáculo e política, é possível revisar aspectos da Lava Jato que não estão apenas no campo judicial e policial, mas que se desenvolvem sob um olhar semelhante ao de um melodrama televisivo. Afinal, tanto a teledramaturgia quanto o espetáculo nascem, dentre outros sentidos, da visão e do desejo de se ver, isso porque teledramaturgia é espetáculo, assim como a política também é um tipo de espetáculo e tal característica enriqueceu a construção narrativa da série *O Mecanismo*.

Dos Fatos ao Espetáculo

Entre as principais ações dramáticas da factual Lava Jato, encontram-se as suas “operações”, ações reconhecidas pelos seus espetaculosos mandados de busca e apreensão, de conduções coercitivas, de prisões temporárias ou preventivas, dentre outros procedimentos. Suas manchetes sempre foram acompanhadas de termos que se tornaram verdadeiros jargões de suas ações, como: “corrupção ativa e passiva”, “gestão fraudulenta”, “lavagem de dinheiro”, “organização criminosa”, “obstrução da justiça”, “recebimento de vantagem indevida” etc. Além do mais, suas diversas operações foram batizadas com inesperadas e inusitadas expressões, tal qual os episódios de um *thriller* policial, como os exemplos: a 10ª fase, “Que país é esse”; ou a 22ª, “Triplo X”; ou a 32ª, “Caça-Fantasmas”; dentre inúmeras outras. A própria 7ª fase, “Juízo Final”, é utilizada como título de um dos capítulos da série *O Mecanismo*.

Contudo, essa particularidade de tornar mais espetaculosas suas ações foi também uma estratégia para que as suas operações tivessem apoio da opinião pública, pois era consenso entre seus procuradores e delegados a necessidade de apelo favorável da população para efetivação de suas ações, visto que a Lava Jato se inspira fortemente em outra operação, a chamada *Mani Pulite*⁶ italiana. O ex-Juiz Federal Sergio Moro

⁶ *Mani Pulite* foi uma investigação judicial realizada na Itália que se iniciou em Milão durante a década de 1990, revelando a corrupção no alto escalão do governo daquele país. Suas ações levaram a uma profunda mudança no quadro político-partidário italiano, além de ocasionarem a prisão de políticos e industriais, sendo que muitos tiraram a própria vida após as denúncias.

argumenta que:

[...] é ingenuidade pensar que processos criminais eficazes contra figuras poderosas, como autoridades governamentais ou empresários, possam ser conduzidos normalmente, sem reações. Um Judiciário independente, tanto de pressões externas como internas, é condição necessária para suportar ações judiciais da espécie. Entretanto, a opinião pública, como ilustra o exemplo italiano [da operação *Mani Pulite*], é também essencial para o êxito da ação judicial. (MORO, 2004, p. 57)

O artigo dessa citação, chamado “Considerações Sobre a Operação *Mani Pulite*”⁷, escrito dez anos antes da Lava Jato, apresenta a filosofia que seria utilizada na operação: a necessidade de apoio popular para sua manutenção. Para o então juiz, o combate à corrupção só poderia ser feito com auxílio da publicização de suas ações, ou seja, apenas com uma opinião pública favorável se poderia combater efetivamente a corrupção estatal, pois, ainda segundo Moro (2004):

(...) a ação judicial não pode substituir a democracia no combate à corrupção. É a opinião pública esclarecida que pode, pelos meios institucionais próprios, atacar as causas estruturais da corrupção. Ademais, a punição judicial de agentes públicos corruptos é sempre difícil, se não por outros motivos, então pela carga de prova exigida para alcançar a condenação em processo criminal. Nessa perspectiva, a opinião pública pode constituir um salutar substitutivo, tendo condições melhores de impor alguma espécie de punição a agentes públicos corruptos, condenando-os ao ostracismo. (MORO, 2004, p. 61)

Compreende-se, assim, que a operação Lava Jato continha em sua formação ideológica a publicização de suas ações como um método de punição, o que acaba por justificar a espetacularização de suas atividades. Por se tratar de uma forma incomum de espetáculo, podemos investigar seus atores, contextualizando as principais características da operação, bem como os principais fatos que foram destacados nos diversos meios de comunicação.

O termo “atores” acaba ganhando um sentido duplo, porque aqueles que desempenham papéis ativos nos acontecimentos da Lava Jato também estarão presentes na espetacularidade de suas ações, cumprindo funções dramáticas – tal qual as personagens de um teatro, filme, novela etc. – ao serem projetados diariamente nas narrativas dos telejornais. Também as instituições ganham tais atributos. Tome-se, como exemplo, as atribuições da Polícia Federal brasileira, uma instituição subordinada ao Ministério da Justiça, cujo diretor-geral é nomeado pela presidência da República, geralmente com respaldo desse Ministério. Mesmo compartilhando informações com as polícias civis e militares, sua competência é reservada à segurança pública no âmbito federal e tem, como objetivos:

Investigar infrações penais contra a ordem política e social ou contra a união, prevenir e investigar o tráfico de drogas, contrabando e descaminho, exercer funções de polícia marítima, aeroportuária e de fronteiras, exercer, com exclusividade, as funções de polícia judiciária da união, ou seja, que auxilia o judiciário em casos relacionados a órgãos federais. (VENTURINI, 2016)

Muitas vezes, a complexidade do caso envolve anos de investigação e várias equipes atuando conjuntamente por diversos estados brasileiros. Desse modo, os atores envolvidos na polícia federal têm a responsabilidade de fazer andar as operações policiais, investigar, averiguar, iniciar operações especiais, carregando atributos ativos no desenvolvimento de seus papéis.

Outra instituição-personagem desta narrativa, o Ministério Público, tem, como responsabilidade, a manutenção da ordem jurídica no Estado e a fiscalização do poder público em várias esferas. Por isso,

7 Disponível em http://media.folha.uol.com.br/poder/2015/12/29/trabalho_internet_revista.pdf, acesso em 07/03/2019.

é institucionalmente autônoma, ou seja, em tese, possui liberdade para exercer suas funções e também independência financeira e administrativa.

Ao se mesclar os procuradores do Ministério Público Federal com os delegados da Polícia Federal, criou-se a personagem que ficou conhecida como a Força-tarefa da Lava Jato⁸, uma espécie de coro de atores que trabalhavam juntos investigando, julgando e promovendo publicidade como uma voz uníssona. Tal força-tarefa, conforme o nome sugere, congrega várias unidades em uma equipe com comando único, com o objetivo de executar uma ação coordenada para um fim determinado e sob um único discurso para coletivas de imprensa. Assim, tal formação de personagens possui um contrato dramático com os espectadores do espetáculo político bem claro: a luta contra a corrupção.

E foi nessa mesma junção de membros do Ministério Público com delegados da Polícia Federal que se desenrolou uma investigação anos antes da Lava Jato. Melhor dizendo, se a Lava Jato teve um prólogo, pode-se dizer que ele se deu uma década antes, no chamado caso Banestado – e inclusive esse prólogo será utilizado na série *d'O Mecanismo*. O caso em questão foi um esquema de evasão de divisas descoberto no fim dos anos 90, no qual através de um forte esquema de corrupção envolvendo empresários, políticos e doleiros, foram feitas remessas para o exterior, através do banco Banestado, de aproximadamente 134 bilhões de dólares. O repórter investigativo Henrique Beirangê⁹ afirma que, de acordo com os peritos que analisaram as provas, 90% dessas remessas foram ilegais e parte tinha origem em ações criminosas. Os montantes foram transferidos a partir de 1996, durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso (PSDB) – *n'O Mecanismo*, a ficcionalização desses fatos irá ocorrer no ano de 2003, dez anos antes das primeiras ações da ficcional Lava Jato.

Embora legalmente não houvesse nenhuma relação direta com a operação Lava Jato, foi no caso Banestado que se iniciou a primeira relação entre dois protagonistas do espetáculo político: o doleiro Alberto Youssef e o Juiz Sergio Moro (que são personagens factuais chaves na construção da narrativa ficcional *d'O Mecanismo*). No caso Banestado, Alberto Youssef era o responsável por enviar o dinheiro obtido de forma ilegal a outros países, usando dados de “laranjas” e Sergio Moro foi o Juiz responsável que, à época, o julgou. E tal qual uma narrativa melodramática, o destino dessas duas personagens se cruza novamente, anos depois, no início das investigações da Lava Jato. Isso se deve ao fato de que os delegados da Polícia Federal descobriram que o doleiro Youssef estava novamente operando e assim descumprindo o acordo judicial que havia feito com o Ministério Público no caso Banestado. Havia, portanto, indícios para prender novamente o doleiro sob um novo inquérito que iria ser julgado, coincidentemente, pelo mesmo juiz Sergio Moro.

Esta nova investigação foi “batizada” de Lava Jato em março de 2014, pela então delegada da Polícia Federal em Curitiba, Erika Marena (personagem factual que irá inspirar a personagem ficcional Verena Cardoni, *d'O Mecanismo*). A ação foi consequência de outra, chamada Miqueias, na qual investigadores estavam no encalço do doleiro Carlos Habib Chater, que operava a partir de um posto de gasolina localizado em Brasília, daí o nome “Lava Jato”, já que o posto em questão prestava também o serviço de lavagem rápida de veículos. E Habib Chater não estava sozinho, trabalhava em parceria com outros três doleiros, dentre eles, a nossa personagem, Albert Youssef.

Para aprimorar a trama factual, no desenrolar das investigações, averiguou-se que Youssef utilizou o pagamento de terceiros para presentear o ex-diretor de Abastecimento da Petrobras, Paulo Roberto Costa,

8 Essa equipe será ampliada no desenrolar dos anos, com equipes trabalhando junto ao MPF, além da criação de uma segunda força-tarefa, instituída em dezembro de 2015 para dar conta do volume de processos e investigações.

9 JUSBRASIL. Disponível em <<https://csalignac.jusbrasil.com.br/noticias/332167264/o-que-diferencia-o-caso-banestado-da-operacao-lava-jato>>, acesso em 01/07/2020.

com um carro de alto valor comercial, um *Land Rover*. Isso fez com que houvesse evidências suficientes para a prisão temporária de Roberto Costa, já na segunda fase da Lava Jato, apenas três dias depois da primeira. A detenção desse gestor, mesmo que preventiva, foi algo que mereceu destaque na imprensa nacional e internacional, pois ele era alguém ligado diretamente a decisões políticas do período em que atuou na Petrobras, maior empresa estatal brasileira.

Roberto Costa seria o primeiro de uma série de presos e processados do chamado alto escalão de empresários brasileiros. No primeiro semestre de 2014, havia aproximadamente cinquenta indiciados por diversos crimes, principalmente lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Já se somavam às apreensões mais de oitenta mil documentos, além de conversas gravadas, dados bancários e diversos outros “rastros” de investigação. Esses novos indícios fizeram com que as acusações contra Paulo Roberto Costa se tornassem mais robustas. Ao se somar os fatos de que o Superior Tribunal Federal manteve seu processo em primeira instância, sob a égide do então juiz Sergio Moro e de que a sua família começou a ser também investigada a partir da 4ª fase da Lava Jato, Paulo Roberto Costa decidiu colaborar com a acusação do Ministério Público, realizando uma delação premiada em setembro daquele ano, reduzindo, assim, consideravelmente sua pena¹⁰.

Aqui entra outra ação conhecidamente noticiada durante a operação, a chamada delação premiada¹¹, um dos principais mecanismos de aprofundamento das investigações. Resumidamente, trata-se de um acordo entre o Ministério Público e o réu, no qual este último se beneficia diminuindo o grau de sua sentença, ao dar informações do esquema criminoso do qual fez parte. A partir do momento que se homologa o acordo e o réu se torna um delator, ele deve, em tese, contar todos os detalhes do que conhece a respeito do caso em investigação (como, por exemplo: nomes, dados, locais em que se reunia, telefones etc.) que ajudem a elucidar, comprovar, obter evidências e provas para levar os responsáveis aos tribunais. Além disso, o réu deve comparecer sempre que convocado, esclarecer as dúvidas dos investigadores, não se beneficiar de sua própria delação ou dar falsas informações, pois perde, assim, seus privilégios e a redução da sua pena.

Contudo, não é necessário apresentar provas, por isso o delator não é considerado uma testemunha, mas suas informações necessitam ser confirmadas por investigações posteriores e, apenas se forem comprovadas¹², o réu é favorecido com penas mais brandas. As convicções na utilização da delação premiada como meio para avançar na investigação já eram então presentes na filosofia de trabalho do juiz Sergio Moro, como ele mesmo relata no já citado artigo de dez anos antes:

Sobre a delação premiada, não se está traindo a pátria ou alguma espécie de “resistência francesa”. Um criminoso que confessa um crime e revela a participação de outros, embora movido por interesses próprios, colabora com a Justiça e com a aplicação das leis de um país. Se as leis forem justas e democráticas, não há como condenar moralmente a delação; é condenável nesse caso o silêncio. Registre-se que crimes contra a Administração Pública são cometidos às ocultas e, na maioria das vezes, com artifícios complexos, sendo difícil desvelá-los sem a colaboração de um dos participantes. (MORO, 2004)

E foi assim, sob o aval de Sergio Moro, que Paulo Roberto Costa fechou a primeira parceria de delação premiada junto ao Ministério Público para apontar os principais alicerces estruturais do esquema de corrupção

10 Pena de 12 anos de prisão domiciliar com tornozeleira eletrônica, sendo que em 2016 já estava no regime semiaberto.

11 Lei n. 12.850/2013 art. 4º. Essa lei foi homologada em 2013 pela então presidente Dilma Rousseff como medida contra crimes de organizações criminosas. Na época, essa sanção foi tratada pela mídia como uma forma de resposta às ondas de protestos daquele ano.

12 Ao menos esse deveria ser o procedimento, contudo houve momentos da Lava Jato em que delações não foram comprovadas e mesmo assim serviram para favorecer o réu.

envolvendo inúmeros políticos e empresários brasileiros. Após o vazamento da gravação de sua delação para a mídia, ficava claro que havia um esquema de cartel das principais empreiteiras brasileiras e que ele se correlacionava às ações dos partidos políticos, fossem eles da situação ou da oposição. A partir daí, houve um aprofundamento na investigação que exigiu um maior efetivo de investigadores e, conseqüentemente, foi formada a já citada força-tarefa da Lava Jato, que desvela uma série de superfaturamentos em diversas obras públicas.

Segundo os procuradores, na época, o esquema de corrupção envolvendo apenas a Petrobras chegava a, no mínimo, dez bilhões de reais de desvio¹³, dos quais, até o final de 2014, havia sido recuperado apenas quatrocentos milhões. Esse e outros montantes contribuíram para gerar uma opinião pública favorável, uma vez que o crescimento exponencial dos valores investigados e o retorno aos cofres públicos pela Lava Jato tornavam-se uma espécie de publicidade da operação, o que pode ser muito bem resumido num dos jargões do jornalista Ricardo Boechat durante os comentários políticos da época, quando dizia que “a Lava Jato é o maior patrimônio da sociedade brasileira contemporânea”¹⁴.

Após quatro anos de suas ações iniciais, as investigações da Lava Jato chegam ao seu auge, quando a Força Tarefa da Lava Jato acusa o ex-presidente Lula de corrupção passiva e de receber vantagens pagas pela empreiteira OAS num triplex em Guarujá. Lula é condenado pelo então juiz Sergio Moro a nove anos e seis meses de prisão, condenação essa referendada pelo tribunal de segunda instância de Porto Alegre e ampliada a doze anos e um mês. Devido a essa e a outras inúmeras ações, o discurso do Ministério Público Federal é de que esta foi (e ainda é) a maior ação de combate à corrupção desenvolvida até então na história brasileira, como se pode ler na página da própria instituição, comemorando os cinco anos de desenvolvimento da operação:

Operação Lava Jato é a maior iniciativa de combate à corrupção e lavagem de dinheiro da história do Brasil. Iniciada em março de 2014, com a investigação perante a Justiça Federal em Curitiba de quatro organizações criminosas lideradas por doleiros, a Lava Jato já apontou irregularidades na Petrobras, maior estatal do país, bem como em contratos vultosos, como o da construção da usina nuclear Angra 3. Possui hoje desdobramentos no Rio de Janeiro e no Distrito Federal, além de inquéritos criminais junto ao Supremo Tribunal Federal para apurar fatos atribuídos a pessoas com prerrogativa de função. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2019)

Os desdobramentos dessa operação continuaram a se desenvolver. Contudo, a partir de 2019, iniciou-se uma sequência de desgastes da Lava Jato frente à opinião pública, que podem ser assim resumidos: primeiro o juiz Moro aceita fazer parte do então governo eleito como ministro da Justiça e Segurança Pública, demonstrando seu interesse em questões além da magistratura e se beneficiando politicamente de suas próprias decisões enquanto era juiz; segundo, há o vazamento de inúmeras conversas entre o procurador e o juiz Moro dos casos da Lava Jato numa série de 34 reportagens feitas pelo jornalista estadunidense Glenn Greenwald, divulgadas no portal de notícias *The Intercept*¹⁵, revelando assim uma parcialidade no julgamento das ações; terceiro, depois de 580 dias preso, o ex-presidente Lula é solto devido ao Supremo Tribunal Federal decidir que réus devem apenas começar a cumprir a pena quando não couberam mais recursos, ou seja, após o trânsito em julgado¹⁶; quarto, a chamada Força Tarefa da Lava Jato não é renovada

13 CARTA CAPITAL, disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/perguntas-e-resposta-da-operacao-lava-jato-5981/>>, acesso em 21/11/2022.

14 Disponível <<http://www.asdab.com.br/encontronordeste/noticias-ver/palestra-de-ricardo-boechat-e-um-dos--destaques-do-2-encontro-nordeste>>, acesso em 09/06/2019.

15 Disponível em <<https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato/>>, acesso em 01/08/2020.

16 Condenados por prisão preventiva, temporária ou em flagrante não são beneficiados de tal decisão.

pelo novo procurador-geral da República Augusto Aras¹⁷, atingindo diversas investigações em curso que são redirecionadas a estruturas de investigações permanentes em âmbitos estaduais; por fim, em junho de 2021, o Supremo Tribunal Federal julga e entende como parcial, as ações do então ex-juiz Sergio Moro no caso tríplice da prisão de Lula, fazendo com que as provas colhidas se tornassem inválidas, além de considerar esse magistrado sem competência para julgar esse e outros casos, redistribuindo grande parte dos processos da Lava Jato por tribunais de todo o país, ou seja, o julgamento do caso do tríplice de Lula retorna assim à primeira instância e desimpede o ex-presidente de concorrer ao pleito de 2022. Contudo, o que interessa é a compreensão dos momentos iniciais da Lava Jato, uma vez que são ali que se encontram as origens da construção e a inspiração do roteiro da teledramaturgia d'*O Mecanismo*.

Do Espetáculo à Ficção

Como já salientado, há, no início de cada episódio, a mensagem em *lettering* com uma chamada que reafirma a série como uma obra de ficção, ou seja, “Este programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais. Personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático” (grifo nosso, *O MECANISMO*, 2018). Esse enunciado irá revelar opções muito interessantes dos criadores com relação ao paralelo entre o espetáculo da Lava Jato e a ficcionalização da série. Isso porque é comum ler em teledramaturgias factuais semelhantes apenas os *lettering* iniciais “baseado em fatos reais”. Não é o que ocorre nesse caso, pois o enunciado em questão vai além desse lugar-comum.

Primeiramente, tem-se no *lettering* a afirmação que “este programa é uma obra de ficção”, reforçando ao espectador que a série não é uma plena reconstituição da Lava Jato, contudo, a frase na sequência de que ela é “inspirada livremente em eventos reais” já convida a audiência a trazer da memória um universo de imagens que foram espetacularizadas nos primeiros anos dessa operação.

Deste modo, *O Mecanismo* se ausenta do compromisso de apresentar os fatos históricos, mas, ao mesmo tempo, mantém-se próximo às interpretações dos “eventos reais”. Além disso, quando argumenta que “personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático”, o enunciado acaba por possuir dois significados, o primeiro e mais claro é o de que esses elementos se tornaram uma dramaturgia, ou seja, personagens, situações etc. ganharam todo um universo de situações, de conflitos, criando-se uma estrutura dramática de ações dramáticas a partir dos fatos. Todavia, há uma segunda conotação que podemos inferir desse enunciado, a de que “efeito dramático” também significa emocionar, impressionar, sensibilizar, enternecer. Deste modo, esse dito reforça a ideia de que aquelas diversas personagens históricas e situações, frutos do espetáculo político, ganham aqui matizes emocionais e cinematográficas.

Consequentemente, esse *lettering* inicial concederá uma espécie de “permissão” à dramaturgia de José Padilha e Elena Soárez para trocarem a Lava Jato original por uma Lava Jato ficcional, com outros nomes de personagens, além de fundirem diversas pessoas em uma só entidade, alterar elementos espacialmente, dentre outras ações dos roteiristas, a fim de facilitar uma leitura do histórico da operação. Entretanto, essa mesma permissão faz com que a dramaturgia ficcional “transborde” uma espécie de extensão dos fatos e do espetáculo político da Lava Jato. Consequentemente, é natural o espectador d'*O Mecanismo* se surpreender e, ao mesmo tempo, normalizar a dramatização das diversas cenas que irão apresentar a intimidade da operação, uma vez que essas imagens já fazem parte do imaginário dos espectadores antes mesmo da exibição da série. Logo, ocorre um jogo entre o factual e o ficcional balizado pela narrativa da teledramaturgia.

17 Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/02/apos-sete-anos-lava-jato-de-curitiba-e-dissolvida-apuracao-da-forca-tarefa-segue-ate-outubro.shtml>>, acesso em 01/04/2021

Tome-se, como exemplo, o quadro abaixo, com a relação de nomes da verídica Lava Jato e a sua correlata nomenclatura na ficção d'*O Mecanismo*.

Relação dos Nomes das Empresas Factuais e Fictionais

Lava Jato	O Mecanismo
Petrobras	PetroBrasil
Polícia Federal	Polícia Federativa ¹⁸
Banestado	Banco do Estado
Complexo Penitenciário de Piraquara	Presídio Estadual de Jaraguara
Partido dos Trabalhadores (PT)	Partido Operário (PO)
Procuradoria-Geral da República	Procuradoria-Geral Republicana
Revista Veja	Revista Leia
Folha de São Paulo	O Diário Paulistano
Posto da Torre	Posto da Antena
Banco do Brasil	Banco Brasileiro
Interpol	Interpolice
Ministério Público Federal	Ministério Federal Público
Empreiteira Odebrecht	Grupo Miller & Bretch ¹⁹
Camargo Correa	Carvalho Correa
Empreiteira OAS	Grupo OSA
UTC	TCG
Galvão Engenharia	Bueno Engenharia
BR Distribuidora	TR Distribuidora

Fonte: Autoria própria.

Note-se como há semelhança entre os nomes de ambas as colunas, em todos os casos, mas, ao mesmo tempo, há uma tentativa de isentar a produção e o drama de qualquer responsabilidade da utilização direta das verdadeiras denominações. Porém, essa transposição não só mantém a imagem da representação verídica como também fortalece aspectos do imaginário já construído pelo tempo de exposição da Lava Jato no espetáculo político. Dito de outro modo, a simples mudança dos nomes não altera ficcionalmente aquilo que representa, mas também amplifica aspectos de sua referência. A amostra de uma pequena cena no arco dramático em que a personagem Verena está no enalço do empresário João Pedro Rangel e há a apresentação da “Petrobrasil” na voz over da delegada da estatal ficcional pode demonstrar bem essa transposição:

VERENA (voz over): [...] O foda era o JPR, um diretor da Petrobrasil. [...] Afinal, a Petrobrasil não era uma empresa qualquer. Com investimento de 70 bilhões e lucro anual de 23 bilhões de

18 N'*O Mecanismo* há a utilização, em alguns momentos, do termo “Federal” nos *letterings*, ou seja, o termo “Federal” é usado no corte final. Contudo, “Federativa” aparece estampada em roupas, carros, vidros, entre outros objetos e em diversas cenas ao longo da série, por isso, opta-se nesta tese por manter a transposição do nome factual “Federal” para a ficção “Federativa”.

19 Em alguns momentos, a grafia desta empreiteira durante a exibição surge como “Bretch”, com o “t” em meio a esse nome. Contudo, nos créditos finais, a personagem empresário, dono dessa empreiteira, aparece como Ricardo “Brecht”, com o “t” no final, tal qual a grafia do dramaturgo alemão.

reais, a Petrobrasil era a menina dos olhos do governo brasileiro. Mas não era só isso. Ela também era a alegria de empreiteiros e políticos corruptos. E, é claro, do pessoal que vivia em volta deles. Todo mundo sabia da roubalheira que acontecia ali, mas ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta (*O MECANISMO*, 2º episódio, 2018).

A descrição da imagem da ficcional “Petrobrasil” é a mesma da verídica “Petrobras”, só que filtrada pelo olhar dos roteiristas e sob a narração *over* de Verena, o que revela um discurso dos próprios criadores da série e uma visão mitológica da estatal brasileira. É possível, assim, notar o imaginário operando sobre os segredos ocultos das grandes corporações, afinal, “ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta”. Conseqüentemente, a imagem da ficcional “Petrobrasil” reafirma uma imagem da factual “Petrobras” como local de negociatas escusas, de influência vil dos políticos corruptos, representação essa realizada ao longo dos anos de espetáculo político da Lava Jato. Agora, na teledramaturgia, apenas os membros da força-tarefa liderada por Verena seriam capazes de abrir essa caixa de Pandora.

Há diversos outros exemplos no quadro acima de nomes trocados na ficção, mas são essencialmente as mesmas instituições envolvidas no espetáculo político da Lava Jato factual. Algumas dessas alterações são verdadeiros trocadilhos que chegam à chacota ou à picardia, como no caso da revista “Veja” que se torna revista “Leia”, mantendo a conjugação de verbo no modo imperativo; ou o “Partido dos Trabalhadores” que se torna “Partido Operário”, reforçando a imagem de partido de esquerda; ou, então, a “Empreiteira Odebrecht” que se torna “Grupo Miller & Bretch”, brincando com nomes dos dois renomados dramaturgos Arthur Miller e Bertold Brecht; ou mesmo a “Galvão Engenharia”, que se torna, na ficção, “Bueno Engenharia”, fazendo um trocadilho com o famoso narrador esportivo da Rede Globo, “Galvão Bueno”. Há apenas poucas exceções que mantêm a nomenclatura do universo factual para o ficcional, como a própria Lava Jato ou a operação Juízo Final, por exemplo.

Por último, também destacam-se as “alterações para efeitos dramáticos” de alguns fatos e eventos que se tornaram notícia durante o auge das manchetes da Lava Jato, como exemplo, a fala, na série, do ex-presidente Higino, personagem espelhada em Lula, que diz “estar à sangria”, retirando do contexto a frase original dita pelo factual senador Romero Jucá; ou então o doleiro Ibrahim circulando livremente no comitê de campanha do Partido Operário, algo impossível de ter acontecido com Youssef, uma vez que ele já estava preso desde a primeira fase da Lava Jato, meses antes do desenvolvimento da campanha presidencial.

Umberto Eco (2018, p. 50), ao comentar sobre a percepção da ficção para o espectador, lembra que “o que parece é que muitos leitores, independentemente de sua condição cultural, são ou se tornam incapazes de distinguir entre ficção e realidade. Levam a sério personagens fictícios, como se fossem seres humanos de verdade”. No caso da Lava Jato, há uma percepção invertida, na qual a realidade vai em direção à dramaturgia. Já, em *O Mecanismo*, a ficção vai em direção ao universo factual, por isso a dificuldade em distinguir a ficção da realidade. Sendo assim, o interessante em todas essas transposições na obra é notar o discurso dos chamados “fatos reais”, pois eles transparecem o olhar dos criadores da série no ano de sua produção, uma vez que há implícitos significados ao mudar o nome e o sentido das personagens do espetáculo político para a dramaturgia d’*O Mecanismo*, mas mantendo em essência seus significados.

REFÊRENCIAS:

- CARVALHO, E. **A Ideia de Espetáculo**: Crítica e Sistema em Guy Debord. *Aufklärung*, v.2, n.1, Abril de 2015.
- CITELLI, Adilson. Apresentação. In: FIGARO, Roseli. **Comunicação e Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**: Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, U. **Confissões de um jovem romancista**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- GOMES, P. E. **A personagem Cinematográfica**. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. Perspectiva: São Paulo, 1976.
- GOMES, W. **Transformações da Política na Era da Comunicação de Massa**. São Paulo: Paulus, 2004.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RANCIÈRE, J. **El Espectador Emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- MAINGUENEUA, D. **Cenas da Enunciação**. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.
- MIGUEL, L.F. Mito político. In: RUBIN, Antonio Albino Canelas. **Comunicação e Política**: conceitos e abordagens. Salvador: Edufba, 2004.
- MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **Para o cidadão**. MPF, 2018. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/para-o-cidadao/caso-lava-jato>>. Acesso em: 1º abril 2019.
- MORO, S. F. **Considerações sobre a Operação Mani Pulite**. R. CEJ, Brasília, n. 26, p. 56-62, jul./set. 2004.
- O MECANISMO**. Direção: José Padilha; Felipe Prado e Marcos Prado. Criação: José Padilha e Helena Soárez. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Interpretes: Selton Mello; Carol Abras; Enrique Díaz; Leonardo Medeiros; Antonio Saboia; Lee Taylor; Otto Jr.; Osvaldo Mil; Jonathan Haagensen; Caio Junqueira; Priscila Assum; Giulio Lopes; Susana Ribeiro; Michel Bercovitch. Netflix: Brasil, 2018. Ficção/Série Televisiva, 1ª Temporada, 8 episódios/40 minutos.
- NETTO, Vladimir. **Lava Jato**: O Juiz Sergio Moro e os bastidores da operação que abalou o Brasil. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2016.
- SCHWARTZENBERG, R. **O Estado Espetáculo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- WEBER, Maria Helena. Imagem Pública. In: RUBIN, Antonio Albino Canelas. **Comunicação e Política**: Conceitos e Abordagens. Salvador – Belo Horizonte: Edufba, 2004.

GRAVURAS DE RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS NA IMPRENSA COMUNISTA

Gabriela Hermenegildo (UFPB)¹

Sabrina Fernandes Melo²

RESUMO

O artigo discute parte da produção das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas publicada em periódicos da imprensa comunista entre 1940 e 1959. Os jornais analisados são *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e a *Revista Cultural Fundamentos*. Em diálogo com o processo de reescrita da História questiona-se o (não) lugar das mulheres na História da Arte Brasileira a partir da análise das obras e sua recepção pela crítica na imprensa comunista.

Palavras- Chave: Renina Katz, Virgínia Artigas, Gravura, Imprensa Comunista.

RENINA KATZ'S AND VIRGÍNIA ARTIGAS' ENGRAVINGS IN THE COMMUNIST PRESS

ABSTRACT

The article discuss part of the production of the artists Renina Katz and Virgínia Artigas published in periodicals between 1940 and 1959. The analyzed newspapers are *Voz Operária*, *Imprensa Popular* and the *Revista Cultural Fundamentos*. In dialogue with the process of rewriting History, the (non) place of women in the History of Brazilian Art is questioned from the analysis of the works and their critical reception in the communist press.

Keywords: Renina Katz, Virgínia Artigas, Engravings, Communis Press.

1 Mestranda no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Formada em Bacharel em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com intercâmbio para Arts, Humanities and Social Sciences na University of Limerick (UL), em Limerick, Irlanda, pelo Programa de Mobilidade Estudantil da UDESC. Tem experiência técnica na área de Gravura.

2 Professora Adjunta II no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Historiadora e Museóloga (COREM-1R 554.I). Pós Doutora em História. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018) com pesquisa realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, Portugal (2017). Dedicar-se à pesquisa nas áreas de História, Teoria e Crítica de Arte, com ênfase nos seguintes temas: Diálogos entre Arte e Museologia, Imagens, Museus, Acervos, Coleções, Exposições, Patrimônio. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/1495222244414936>

INTRODUÇÃO

No ano de 1914, a tela *Vênus ao Espelho* (1651), de Diego Velásquez, foi atacada na *National Gallery* pela sufragista britânica Mary Richardson, que proferiu sete cortes contra a imagem. O ato iconoclasta teve ampla repercussão na imprensa e foi considerado como uma reação feminista frente à apropriação do feminino e dos corpos de mulheres pela História e pela política. Na História da Arte, verifica-se uma longa tradição em retratar corpos femininos nus, imagens facilmente encontradas nos principais manuais de História da Arte adotados em cursos de graduação.

Bruno Moreschi (2019), em seu projeto *História da Arte*³, realizou uma investigação em onze dos principais livros de História da Arte adotados em cursos de Artes Visuais no Brasil e constatou que dos 2443 artistas citados, menos de 9% eram mulheres. O grupo de artistas anônimas *Guerrilla Girls*, criado em Nova York em 1985, afirmou ser mais recorrente para uma mulher acessar as galerias e acervos dos museus como musas com corpos nus do que como uma artista mulher. Em pesquisa realizada pelo grupo em 1985, constatou-se que 85% das imagens de corpos nus do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York eram de mulheres ao passo que apenas 5% dos artistas com obras expostas no museu eram mulheres. Nas narrativas da História da Arte como nos acervos de museus e galerias, ocorre uma hipervisibilidade da mulher como “objeto” e uma invisibilidade como “sujeito criador”. (MAYAYO, 2003, p.21).

No livro *Vidas dos grandes artistas*, escrito em 1550 por Giorgio Vasari (2011), foi dedicado apenas um capítulo a uma artista mulher, Properzia de’Rossi (1490 – 1530). No texto sobre a artista, foram citadas outras mulheres atuantes no campo das letras, da política, da guerra e da arte como Sofonisba Anguissola (1535 – 1625). Séculos depois, em 1950, a ausência de artista mulheres continua no livro *A História da Arte* de Ernst Gombrich (1999), um dos mais vendidos no mundo sobre a temática. Nele, há apenas menção a artista Kathe Kollwitz (1867 – 1945), no capítulo sobre Arte Experimental. Ao perceber estas lacunas a artista espanhola Maria Gimeno (2019) questiona o apagamento das mulheres na narrativa de Gombrich (1999) a partir da conferência performativa *Queridas Viejas*, realizada em diferentes locais, dentre eles no Museu do Prado. A partir de cortes de faca feitos no interior do livro de Gombrich, a artista inclui páginas com as informações sobre as mulheres que não estavam presentes na narrativa oficial⁴.

As narrativas hegemônicas da História da Arte vêm sendo problematizadas através de pesquisas sobre a atuação de artistas mulheres, até então esquecidas ou silenciadas pela história oficial. O apagamento e silenciamento destas as produções ocorre devido ao próprio entendimento de conceitos balizadores da História da Arte tradicional:

A própria história da arte deve ser entendida como uma série de práticas representacionais que produzem ativamente definições de diferença sexual e contribuem para a atual configuração da política sexual e relações de poder. A história da arte não é apenas indiferente às mulheres; é um discurso machista, parte da construção social da diferença sexual. Como discurso ideológico, é composta de procedimentos e técnicas pelas quais uma representação específica da arte é fabricada. Essa representação é garantida em torno da figura principal do artista como criador individual. (POLLOCK, 1988, 15).⁵

3 Para maiores informações consultar: https://brunomoreschi.com/historyof_art. 05/11/2022.

4 Para maiores informações consultar: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>. Acesso em 05/12/2022.

5 Tradução nossa. “Art history itself is to be understood as a series of representational practices which actively produce definitions of sexual difference and contribute to the present configuration of sexual politics and power relations. Art history is not just indifferent to women; it is a masculinist discourse, party to the social construction of sexual difference. As an ideological discourse it is composed of procedures and techniques by which a specific representation of art is manufactured. That representation is secured around the primary figure of the artist as individual creator.”

Em diálogo com o processo de reescrita das narrativas da História da Arte, o objetivo do artigo é questionar o lugar das mulheres na História, especificamente na História da Arte Brasileira. Portanto, serão analisados alguns periódicos da imprensa comunista nos quais se encontram obras das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas entre os anos de 1940 e 1959 e como parte da crítica de arte recebia as produções e as técnicas utilizadas por elas.

Os periódicos em que as artistas Renina Katz e Virgínia Artigas são citadas e têm suas gravuras divulgadas, são analisados na tentativa de entender e problematizar como as imagens de cunho político, feitas por artistas mulheres, foram recepcionados por parte da crítica também publicada na imprensa comunista. Os periódicos analisados eram vinculados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e foram consultados virtualmente pelo site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁶. São eles: *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e a *Revista Cultural Fundamentos*, de São Paulo. As edições selecionadas transitam entre as décadas de 1940 e 1950, período que coincide com uma visão progressista e maior liberdade de imprensa comunista se comparado a outros períodos históricos, apesar de serem censurados e perseguidos por forças conservadoras. Tais fontes são relevantes pois possibilitaram ampla circulação e visibilidade de artistas progressistas que não tiveram suas produções divulgadas pela mídia de cunho conservador e, conseqüentemente, pela História da Arte hegemônica.

Renina Katz nasceu no Rio de Janeiro em 1925 e, além da carreira artística, dedicou-se à docência por trinta anos, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Entre 1940 e 1950, suas gravuras tinham cunho social na tentativa de apreender a realidade de grupos marginalizados como os camponeses, mulheres e trabalhadores. Para Katz, a linguagem gráfica era mais que um objeto de decoração pois, em sua gênese, a gravura carrega a potente capacidade da denúncia e da ampla possibilidade de divulgação. (KATZ *apud* ABRAMO, 2003, p. 289).

Diferentemente de Renina Katz, Virgínia Artigas é uma artista pouco pesquisada no meio acadêmico, apesar de possuir inúmeros trabalhos divulgados na imprensa comunista entre 1940 e 1950. Na tentativa de recuperar parte da memória sobre a artista, sua filha Rosa Artigas (2019) escreveu o livro *Virgínia Artigas: Histórias de Arte e Política*, o qual contém um acervo visual da produção de Artigas, além de contos extremamente sensíveis e delicados sobre sua vida, família e relacionamento com o arquiteto Vilanova Artigas. Virgínia atuou como pintora, escultora, desenhista e ilustradora. Estudou desenho e frequentou o curso livre na Escola de Belas Artes de São Paulo e no ateliê do Grupo Santa Helena. Participou ativamente do movimento feminista e realizou exposições dentro e fora do Brasil.

Além desta introdução, o artigo está dividido em duas partes. Inicialmente, serão discutidas obras produzidas por Renina Katz e Virgínia Artigas para os periódicos *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e para a *Revista Cultural Fundamentos* e as aproximações temáticas entre as artistas e a produção de gravura associada às questões políticas pautadas nos periódicos. Em seguida, serão apresentadas algumas críticas direcionadas às artistas na tentativa de perceber parte da recepção das obras nos periódicos analisados.

ENTRE RETRATOS DE STALIN E ÁLBUNS DE GRAVURA

O PCB utilizou a imprensa para promover visibilidade e propagar ideias progressistas, seguindo principalmente os conceitos de Lênin (1870 - 1924) sobre propaganda e agitação, os quais consistiam em

⁶ Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 05/12/2022.

“educar as massas, organizar os setores da classe operária e propagar a linha ideológica” (MORAES, 1994, p.63). Portanto, a imprensa teve grande importância para partido, sendo um dos principais meios para aproximar o PCB com a população que não estava organizada politicamente.

O enfoque dos periódicos analisados está direcionado para a arte social e política de artistas nacionais e estrangeiros como Kathe Kollwitz (1867- 1945) artista alemã que retratava os horrores da guerra através da representação do sofrimento humano como abandono, principalmente de mulheres e crianças que perdem seus filhos e maridos nas batalhas.

A linguagem artística mais utilizada para produzir arte de cunho político era a gravura, por ter como característica a reprodutibilidade, facilitadora da divulgação e diminuição dos custos de acordo com as tiragens da matriz produzida. Apesar de ser notória a maior participação de mulheres em ambientes progressistas havia poucas artistas gravuristas ocupadas na produção de temas sociais e políticos como foi o caso de Renina Katz e Virgínia Artigas. Estas artistas foram amplamente divulgadas e tiveram suas gravuras publicadas em diversas edições dos periódicos comunistas ligados ao PCB, conforme mostra a tabela abaixo:

Tabela 1: Edições das revistas vinculadas ao PCB onde são divulgadas obras de mulheres artistas

Periódicos	Ano	Local	Número das Edições	Ano do Recorte	Presença das Artistas
<i>Voz Operária</i>	1949 a 1959	Rio de Janeiro (RJ)	30, 280, 281	1949 e 1954	Desenhos de Renina Katz e Virgínia Artigas
<i>Imprensa Popular</i>	1948 a 1958	RJ	627, 923, 1241, 1247, 1289, 1356, 1357, 1359, 1365, 1393, 1412, 1426, 1428, 1429, 1487, 1488, 1489, 1490, 1562, 1563, 1595, 1768	1951 - 1956	Gravuras de Virginia Artigas e de Renina Katz
<i>Revista Cultural Fundamentos</i>	1948 a 1955	São Paulo	11, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 31, 34, 37	1950 - 1955	Gravuras de Renina Katz e desenhos de Virgínia Artigas

Fonte: Sistematização de dados dos documentos pesquisados na Hemeroteca Digital. Organização: Gabriela Hermenegildo.

O Periódico *Voz Operária* começou a circular em 1949, no Rio de Janeiro. Em 1959, o PCB fechou o jornal, que voltou a circular clandestinamente em 1964, durante a Ditadura Civil Militar, encerrando suas atividades em 1975. O foco do periódico estava em artigos de cunho informativo ligados ao Partido Comunista, entretanto, as ilustrações e imagens como fotografias, xilogravuras e desenhos eram recorrentes.

A edição 30, lançada em 17 de dezembro de 1949, foi inteiramente dedicada a Stalin (1878 – 1953). Junto ao artigo intitulado *Stalin, um homem simples* com autoria de A. S. Yakovlev (1949, p. 17), encontra-se um desenho de Stalin creditado a Renina Katz (figura 1). O desenho é composto de sombreamentos alcançados através de hachuras, em maior evidência na parte inferior da imagem. O cabelo, bigode e olhos de Stalin têm um forte sombreamento com tons escuros, solução que promove maior destaque e centralidade para o rosto iluminado.

Figura 1: Desenho de Renina. **Fonte:** Jornal *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1949, p. 17. Hemeroteca Digital.

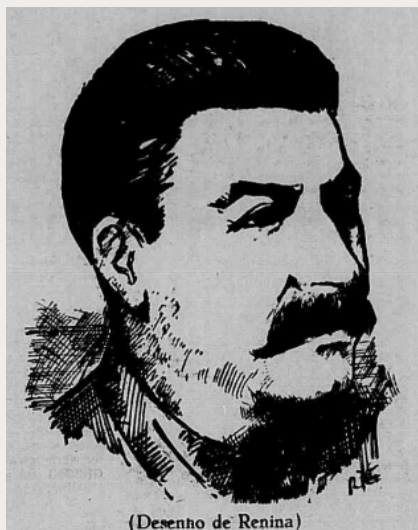


Figura 2: Página 25. Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte:** Revista *Cultural Fundamentos*, São Paulo, janeiro de 1950, p. 25. Hemeroteca Digital.

Na 11ª edição da *Revista Cultural Fundamentos*, está presente um desenho de Virgínia Artigas (figura 2), que consiste em um retrato de Stalin, um pouco mais velho do que o retrato feito por Renina. Lançada em janeiro de 1950, a edição homenageou Stalin pelo seu aniversário de 70 anos. O desenho, com traços leves e pouco sombreado, ocupa uma página inteira da revista. A artista compõe o retrato de Stalin com uma expressão séria, alcançada por um sombreado feito com traços rabiscados, criando uma dinâmica em um desenho estruturado apenas por riscos finos, que aumentam levemente ao sombreado áreas do rosto, cabelo e roupa da figura. A composição da imagem é simples, sem fundo, com a centralidade e o foco totalmente em Stalin e sua expressão.

A *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas Camponeses* recebeu grande destaque nos periódicos, ao celebrar a união entre operários e camponeses e reforçar as denúncias contra crimes de latifundiários. A *II Conferência* aconteceu nos dias 17, 18 e 19 de setembro de 1954, em São Paulo, sucedendo a *I Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas*, realizada em 28 de junho de 1953, também em São Paulo. Na edição 280 do *Jornal Voz Operária*, dedicada à *II Conferência*, Renina Katz e Virgínia Artigas foram brevemente referenciadas:

Os artistas populares de São Paulo encontraram na Conferência a fonte riquíssima da mais pura e alta inspiração. A Conferência foi para os artistas o grande encontro com o povo. E os camponeses de todos os recantos do país os receberam de braços abertos, como gente sua, como companheiros fiéis e leais. Rui Santos filmou um completo documentário da Conferência. Renina Katz e Virgínia Artigas eram vistas em toda parte, absorvidas por aqueles modelos estuantes de vida. O clichê reproduz um dos esboços que Virgínia Artigas realizou em plena Conferência para o álbum que dedicará ao conclave histórico. (NA II CONFERÊNCIA, *Voz Operária*, 1954, p. 6).

Virgínia Artigas produziu um álbum de gravuras inteiramente dedicado à *II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas* e, portanto, recebeu destaque em algumas edições do periódico *Imprensa Popular*:

A jovem artista buscou penetrar fundamente o espírito e o significado da Conferência e refletir em suas gravuras o típico deste acontecimento: a importância da unidade de ação e de organização dos trabalhadores do campo em sua luta pela reforma agrária, por uma

vida melhor, pela paz e pela emancipação nacional. Este assunto está claro nos temas escolhidos: a peça alegórica da unidade com os trabalhadores de mãos dadas; a participação da mulher nos trabalhos da conferência documentada na gravura que publicamos em nosso suplemento [...] (IMPRESA POPULAR, 02/1955, p. 4)⁷.

Artigas traduziu visualmente, em suas gravuras, as palavras emocionadas escritas nos artigos sobre a *II Conferência* e nos depoimentos dos trabalhadores. Em seus desenhos, foi dada especial atenção às mulheres presentes no evento e nos rostos com expressões singulares. O álbum é composto por seis gravuras confeccionadas após o evento e a partir dos esboços feitos a lápis e nanquim realizados durante a *II Conferência*. Os desenhos são simples, pouco sombreados e com traços corridos. Com apenas alguns riscos para referenciar expressões, rugas e dobras das roupas, os desenhos focam mais no rosto e na expressão de quem está sendo retratado do que na técnica.

A maioria das pessoas retratadas por Virgínia está sorrindo, como a sequência de homens aplaudindo (Figura 3) e os três homens sorrindo como se estivessem posando para uma fotografia (Figura 4). Com seu álbum de gravuras, Virgínia Artigas aproxima o espectador dos momentos de luta e esperança dos trabalhadores em relação à antecipação e pressentimento de vitória e conquista de direitos.



Figura 3: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Fonte: Site Virgínia Artigas
Figura 4: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Fonte: Site Virgínia Artigas

Diferentemente das gravuras de Virgínia Artigas onde as pessoas são retratadas em situação de luta, felicidade e esperança, nas gravuras de Renina Katz, as pessoas são apresentadas em situação de miséria, violência e morte, com expressões tristes e de sofrimento. Além disso, é possível observar como Renina retrata as crianças longe de adultos, sozinhas, como será visto no próximo tópico, enquanto as crianças de Virgínia estão próximas de suas mães, abraçadas. A partir da análise das produções das artistas nos periódicos é possível verificar como foi a recepção das obras e quais as críticas direcionadas às suas poéticas, como será tratado a seguir.

CRÍTICA E RECEPÇÃO DAS ARTISTAS NA IMPRESA COMUNISTA

A partir do século XX, observa-se um aumento na produção e circulação de obras feitas por artistas mulheres, ainda pequena se comparada a quantidade de homens inseridos como artistas protagonistas no sistema de arte. Em Porto Alegre, por exemplo, “nos anos de 1938 a 1942, a proporção média do número de mulheres expondo em galerias era de 5 mulheres para 19 homens.” (LAMAS, 1997, p. 02). Além das barreiras

7 Edição 1426, publicada em 11/02/1955; edição 1428, publicada em 13/02/1955; edição 1429, publicada em 15/02/1955.

para a aceitação de mulheres no circuito artístico, as instituições eram, em sua maioria:

Administradas por homens que também compunham a maioria dos júris dos concursos e escreviam os tratados de história da arte e as críticas das exposições. Sempre eclipsadas pelos colegas homens, as mulheres continuaram excluídas dos trabalhos de História da Arte, tendo raramente seu valor reconhecido, ou seu nome preservado. As presenças femininas da primeira metade daquele século foram quase que totalmente ignoradas pela historiografia artística. (ZACCARA, 2017, 30).

Além desses fatores contribuírem para o impedimento da produção de arte por mulheres, existia também uma quantidade de críticas voltadas especialmente a artistas do gênero feminino. No periódico *Imprensa Popular*, em circulação a partir de 1948 até 1958, uma das primeiras menções ao nome de Renina Katz se dá no artigo *Artistas Novos e Arte Nova*⁸. O artigo se inicia com um tom agressivo aos artistas iniciantes, porém, ao falar da exposição de Katz, o autor comenta que a artista era diferente, e que “examinando o conjunto de seus trabalhos, notava uma unidade de orientação que revela, a um tempo, modéstia e segurança”. (PEDREIRA, 02/1951, p. 3). Ao mesmo tempo que o artigo elogia Katz por se diferenciar dos artistas principiantes que tenderiam a produzir uma estética modernista, ele também a critica por sua técnica e seu pessimismo frente ao povo humilde e seu futuro:

No caso de Renina Katz isto é bastante evidente. Voltando-se para a representação realista de certos aspectos da vida da gente humilde, ela falseia flagrantemente a realidade do mundo dos nossos dias. Suas gravuras transpiram um clima de resignação e pessimismo que é exatamente o oposto do que se pode sentir na humanidade de hoje. (PEDREIRA, 02/1951, p. 03).

Em entrevista realizada com Radha Abramo (2003), Katz apontou que suas gravuras continham ternura e uma relação afetuosa entre ela e as pessoas por ela retratadas ao comentar que “não serviam para o que eu queria, elas eram incompreendidas. As pessoas que eram militantes, gostavam das imagens sofridas, escuras, achavam que aquilo ainda não estava no ponto”. (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 291). É possível observar um favoritismo da crítica para artistas voltados ao realismo socialista de cunho otimista, perspectiva não adotada nos trabalhos de Renina Katz, como aponta a crítica escrita por Fernando Pedreira (1951), com quem Renina se casou no ano de 1951.

Na edição de 1951 do Jornal *Imprensa Popular*, o nome de Renina é citado no artigo *Os prêmios do salão*⁹. Na mesma página do artigo está presente a água forte de Katz (figura 5), vencedora do prêmio que consistia em uma viagem pelo Brasil para expor suas gravuras. O artigo tem um tom de elogio frente à arte social produzida pela artista.

8 Edição 627, lançada em 24/02/1951.

9 Edição 923, publicada em 11/11/1951.



Figura 5: Água-forte de Renina Katz.

Fonte: *Jornal Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1951, p. 9. Hemeroteca Digital.

A gravura de Katz possui tons de cinza e preto a partir da utilização da tinta preta¹⁰ na matriz para obter o céu cinzento da imagem. A água forte, modalidade de gravura elaborada a partir de uma matriz de metal possui inúmeras sombras, usadas como recurso para criar manchas escuras que determinam os barcos, a água e as casas ao fundo da imagem.

A partir de 1955, o periódico, em seis edições¹¹, comentou sobre a exposição de Renina Katz realizada em Moscou, então União Soviética. A exposição foi inaugurada em 15 de janeiro de 1955, na *Casa Central de Artistas* com organização da *União de Pintores Soviéticos* e da Seção de Belas Artes da *Sociedade de Relações Culturais com o Estrangeiro (VOKS)*. A exposição contou com 50 obras advindas de:

(...) diferentes séries, as quais se dividiam entre peças de xilogravura, linoleogravura e desenhos. Essa exposição permitiu aos membros da Academia de Artes da URSS e aos críticos de arte a conhecerem uma parcela das temáticas sociais exploradas pela artista, desdobrando-se em uma conferência realizada no dia 28 de janeiro no próprio local, onde foram discutidas questões formais e literárias. (OVÍDIO, 2017, p.341).

No total, o periódico *Imprensa Popular* publicou “sete reportagens referente ao assunto. Além do periódico carioca, a *Revista Cultural Fundamentos* em sua 37ª edição, publicou um texto sobre a mostra, intitulado *Vitoriosa exposição de Renina Katz em Moscou.*” (OVÍDIO, 2017, p.349).

As gravuras da série *Retirantes* receberam grande atenção no periódico. A gravura *Êxodo*, parte da série *Retirantes*, apresenta crianças como foco principal, localizadas ao centro e em primeiro plano. No fundo, está presente o que parece ser um caminhão carregando passageiros, uma forma de transporte comum durante o êxodo rural. A imagem tem predominância de sombras, o que cria um tom melancólico. A criança que está de frente possui uma expressão triste, enquanto a de costas tem todo seu rosto sombreado. Suas roupas são retalhadas, predominantemente nas sombras, com pouca iluminação. Renina Katz, em depoimento ao documentário da TV Cultura (1998), comenta sobre suas gravuras retratando os retirantes:

Eu quando estava aqui na estação desenhando e fazendo uma série de croquis para uma série que eu chamei “Retirantes” e depois eu acrescentei um título “Camponeses Sem Terra”

10 O tom de cinza é alcançado através da limpeza da matriz de metal após ser passada a tinta preta em toda a sua superfície. Para o espalhamento da tinta e limpeza da matriz geralmente utiliza-se um pedaço de jornal ou tecido, criando assim, tons de cinza e podendo também alcançar o branco. Os pretos mais profundos são criados através da entrada da tinta nas ranhuras feitas na placa de metal.

11 Edição 1487, publicada em 28/04/1955; edição 1488, publicada em 29/04/1955; edição 1489, publicada em 30/04/1955; edição 1490, publicada em 01/05/1955; edição 1562, publicada em 24/07/1955; edição 1563, publicada em 26/07/1955.

era um mar de perplexidade, era um certo espanto. Essa série toda do começo dos anos 50, foi aquela coisa assim, perturbadora do grande êxodo. Veio pra São Paulo, a procura do Sul maravilha, e era uma situação social realmente especial, diferenciada. (KATZ, 1998).



Figura 6: Êxodo. Gravura de Renina Katz.

Fonte: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1954, p. 4. Hemeroteca Digital.

Outra exposição coletiva de Katz é mencionada pelo periódico *Imprensa Popular*, no artigo *IV Salão Nacional de Arte Moderna: reúne-se hoje a comissão para conceder os prêmios*¹². A artista é mencionada em conjunto com outros membros do Clube de Gravura de Porto Alegre. É escrito que “os gravadores, principalmente, mostram ter atingido um nível de qualidade apreciável, resultado do intenso movimento verificado nos últimos anos e que congrega quase que exclusivamente, artistas jovens.” (IMPRESA POPULAR, 1955, p. 4).

Observa-se, no decorrer dos anos, alterações críticas em relação à Katz como artista. Ela se tornou querida pelo jornal, sendo várias vezes mencionada, principalmente quando expôs individualmente na União Soviética em 1955. Enquanto no ano de 1951, sofreu duras críticas sobre as técnicas e tons pessimistas adotados em suas produções. Em 1956, o periódico *Imprensa Popular*, reconhece a importância artística de Renina no âmbito nacional e internacional, especialmente para a representação de temas progressistas da realidade brasileira.

O mesmo aconteceu com Virgínia Artigas, ao passo que teve seu trabalho elogiado pelo periódico *Imprensa Popular*, foi criticada pela técnica utilizada nas imagens produzidas para o Álbum de gravuras da *II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas*. Na sessão de *Artes Plásticas*, a técnica da artista foi definida como traço “rude” e “bruto”. Um traço, que segundo a crítica “suja a peça, prejudicando ora a expressão das figuras ora deixando de mostrar a riqueza plástica do tema.” (IMPRESA POPULAR, 1955, p. 4).

As perspectivas adotadas pelas artistas analisadas são antagônicas e ao mesmo tempo, complementares. De acordo com a observação de Gramsci (1920), para se transformar o mundo, o pessimismo da razão deve estar em conjunto com o otimismo da vontade. Ou seja, é necessário compreender os fatores causais da opressão para então, mudá-los e transformar a sociedade. Portanto, as produções destas artistas

12 Edição 1595, publicada em 01/09/1955.

para a imprensa comunista são relevantes para a história da luta comunista brasileira contra ditaduras e governos opressores, assim como para a História da Arte, que sistematicamente invisibiliza e apaga mulheres de sua história.

Conclui-se que os periódicos analisados possuíam o mesmo foco de conscientizar o povo, através de divulgação de congressos e assembleias de trabalhadores e denúncias contra ações opressivas do governo e seus órgãos. Além disso, estimulavam a produção artística revolucionária, ao divulgar imagens criadas por artistas inseridos no ambiente progressista. Apesar das semelhanças cada periódico tem sua especificidade como por exemplo, comunicavam assuntos mais cotidianos e anúncios, como é o caso de *Imprensa Popular*; proporcionavam artigos e ilustrações direcionados à um público específico dentro do recorte de classe, como a *Revista Fundamentos*, focada no público artístico. Já o *Jornal Voz Operária* se ocupava principalmente de assuntos políticos. Cada jornal possuía sua própria identidade, mas todos voltados para uma política progressista e revolucionária. Os periódicos analisados foram importantes para a difusão da política revolucionária, para discussões sobre consciência de classe e para o estímulo da produção artística voltada para as lutas sociais e a consequente visibilidade de artistas atuantes nestas pautas, como Renina Katz e Virgínia Artigas.

Katz e Artigas conquistaram espaços de visibilidade e reconhecimento nos periódicos e ao mesmo tempo, receberam duras críticas, de homens, principalmente referente à técnica utilizadas nas produções. Produzir arte, dentro de um sistema que tenta de diversas formas restringir, deslegitimar a produção de artistas mulheres, torna-se um ato político. Apesar da ampla circulação destas artistas no período analisado, observou-se que os trabalhos de Renina Katz em xilogravura com temas sociais foram sistematicamente silenciados no decorrer dos anos, culminando com a própria artista renunciando sua produção das décadas de 1940 e 1950.

O nome de Renina como gravurista aparece em catálogos de arte e gravura brasileiros, mas em diversos livros sobre a artista o foco está principalmente na arte litográfica e partir do momento em que parou de produzir temas políticos e sociais (MOTTA, 2007). Virgínia Artigas, que durante sua vida inteira produziu arte política, sofreu um apagamento na História da Arte brasileira. Seu nome e seu acervo começou a circular em museus e galerias a partir de 2018, com a curadoria de sua filha Rosa Artigas. Diante deste cenário torna-se necessário o investimento em pesquisas artísticas com foco para artistas mulheres que estão incluídas em um sistema de arte que viabiliza seu apagamento e inacessibilidade à perenidade e memória de sua produção.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Radhá. Renina Katz e sua arte. In: **Estudos Avançados**, São Paulo. v. 17, n. 49, p. 287-302, set/dez. 2003.
- ARTIGAS, Rosa. **Virgínia Artigas: histórias de arte e política**. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.
- GIMENO, María. **Queridas Viejas**. Museu do Prado, Madrid, 2019.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. Discorso agli anarchici. **L'Ordine Nuovo**, n. 43, 3-10 abril, 1920.
- KATZ, Renina. **Renina Katz**. TV Cultura. São Paulo, 1998.
- LAMAS, Berenice Sica. **As artistas: recortes do feminino no mundo das artes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil – 1947/1953**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

OVÍDIO, João Paulo Brito dos Santos. **Antologia gráfica, antologia crítica: os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

OVÍDIO, João Paulo. **A gravura de Renina Katz em Moscou**. In XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2017.

MAYAYO, Patrícia. **História de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: femininity, feminism, and histories of art**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1988.

MORESCHI, Bruno. **História da arte**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://brunomoreschi.com>. Acesso em 05/12/2022.

MOTTA, Glória Cristina. **Arte em papel: O trabalho gráfico de Renina Katz**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ZACCARA, Madalena. **De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco**. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

FONTES

CAMPONESA MORTA. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1956.

PEDREIRA, Fernando. Artistas novos e a arte nova. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1951.

IV SALÃO Nacional de Arte Moderna: reúne-se hoje a comissão para conceder os prêmios. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro. 1 set. 1955.

YAKOVLEV, A. S. Stalin, um homem simples. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1949.

A IRREVERÊNCIA DO G.R.E.S. CAPRICHOSOS DE PILARES ANÁLISE DA CRÍTICA POLÍTICA NOS DESFILES DE 1984 E 1985

Taynara Quites Senra¹

RESUMO

A proposta do artigo é apresentar os enredos de compromisso e crítica social do carnavalesco Luiz Fernando Reis no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro pelo G.R.E.S. Caprichosos de Pilares nos anos de 1984 e 1985, analisando e refletindo sobre as questões criticadas, politizadas e exaltadas em alegorias e fantasias e, também, a influência do momento histórico, político, econômico e social brasileiro na década de 80. O objetivo é perceber como o carnavalesco transformou as imagens visuais e mentais em arte carnavalesca, retratando os acontecimentos, os anseios, os desejos e as reivindicações da sociedade. Realizando uma fácil comunicação com o público, essas questões dialogam com pesquisadores da imagem, sendo necessária a compreensão do “mito carnavalesco brasileiro”.

Palavras-chave: Escola de samba, Caprichosos de Pilares, Carnaval.

LA IRREVERENCIA DE LA G.R.E.S. CAPRICHOSOS DE PILARES ANÁLISIS DE LA CRÍTICA POLÍTICA EN LOS DESFILES DE 1984 Y 1985

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo presentar las tramas de compromiso y crítica social del artista carnavalesco Luiz Fernando Reis, en el G.R.E.S. Caprichosos de Pilares en 1984 y 1985, en el desfile de las Escuelas de Samba de Río de Janeiro. Analizando y reflejando los temas criticados, politizados y exaltados en alegorías y fantasías, la influencia del momento histórico, político, económico y social brasileño en los años 80. El objetivo es entender cómo lo carnavalesco transformó las imágenes visuales y mentales en arte carnavalesco, retratando los hechos, anhelos, deseos y demandas de la sociedad. Facilitando la comunicación con el público, estas preguntas dialogan con los investigadores de la imagen, siendo necesario comprender el “mito del carnaval brasileño”.

Palabras clave: Escuela de Samba, Caprichosos de Pilares, Carnaval.

1 Mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV/EBA/UFRJ (2021) na linha de pesquisa Imagem e Cultura. Graduada em Design de Moda pela Faculdade SENAI/CETIQT (2016), com especialização em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida - UVA (2019). Atua profissionalmente no mercado de trabalho, no comércio de roupas e moda, no departamento de estilo com experiência no desenvolvimento de produtos de jeans e malha. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3207642890161830>

Brasil, Brazuca

O intuito do presente artigo é descrever as imagens produzidas nos desfiles do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares nos anos de 1984 e 1985. Essas imagens representam a influência da conjuntura política brasileira no desfile da agremiação.

Em primeiro lugar, os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro correspondem a verdadeiros espetáculos artísticos, englobando manifestações de dança, música, literatura, indumentária e cenografia. O carnavalesco é o responsável pela criação, execução e assinatura da arte carnavalesca que são as alegorias e fantasias presentes no conjunto do desfile e vai trabalhar com a capacidade de compreensão do público. Segundo as ideias de Clifford Geertz (1997), o carnavalesco possui

habilidades e especializações profissionais, sendo ele próprio um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais. (GEERTZ, 1997, p. 156).

Assim, com essa partilha da experiência, os desfiles conectam as experiências humanas que servem, refletem e descrevem os interesses culturais da sociedade. Em vista disso, no declínio do regime autoritário, o Carnaval, que não é tão censurado, dá voz às insatisfações políticas e sociais dos brasileiros. É exatamente isso que vai ocorrer nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no G.R.E.S. Caprichosos de Pilares e G.R.E.S. São Clemente, no período de 1984 a 1987, com muita crítica, bom humor e irreverência. As duas agremiações priorizaram, em seus enredos, o cotidiano.

O cotidiano também foi priorizado pelo G.R.E.S. União da Ilha do Governador da carnavalesca Maria Augusta, que apresentou um diferencial com a tendência de enredos simples e informais voltados para a realidade cotidiana da sociedade nos desfiles intitulados *Domingo* (1977) e *O Amanhã* (1978). A carnavalesca fez uso de materiais alternativos e múltiplas cores, marcando o “luxo da cor” em contraposição ao “luxo do brilho” do carnavalesco João Trinta².

Sendo assim, segundo a professora Helenise Guimarães (1992), a tendência de enredos com os elementos do cotidiano real das pessoas gerou mais tarde os desfiles de crítica política e social, explorados pelas agremiações na década de 80 no Carnaval. O carnavalesco Luiz Fernando Reis, no G.R.E.S. Caprichosos de Pilares, apresentou a temática de enredos do cotidiano, porém esses abordaram temáticas com “a linha crítica política que mexia o Brasil de então, mas com pitadas de humor” (DATTOLI, 2015, p. 146). A narrativa do cotidiano com “Moça bonita não paga” (1982), por exemplo, retratou a feira livre, criticou a inflação e os preços altos dos alimentos. No ano seguinte, ele continuou criticando os preços altos dos alimentos no desfile *Um cardápio à brasileira* (1983).

No entanto, é a partir de 1984 que a sintonia entre o artista e o momento social e político se torna evidente. O Brasil enfrentava problemas econômicos e sociais como, por exemplo, os juros altos, a gasolina cara, o FMI, a dívida externa, a hiperinflação, a abertura política, o último presidente militar, as eleições diretas para Governadores e as tão sonhadas eleições diretas para Presidente da República – com o movimento das Diretas Já. Esse foi o momento perfeito para uma nova temática no Carnaval, e assim a Caprichosos de Pilares pediu “Diretas Já” com o enredo *A nobreza visita Chico Rei num palco nem sempre iluminado* (1984).

Em resposta aos 20 anos de ditadura, no ano seguinte, de forma crítica e irreverente, a Caprichosos de Pilares realizou o desfile *E por falar em saudade...* (1985), abordando as diferentes nostalgias da década

2 João Trinta foi carnavalesco na década de 70 com desfiles luxuosos no G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis.

de 80 e os problemas sociais e políticos enfrentados. Provavelmente nenhuma Escola de Samba representou tão bem as perspectivas da redemocratização como a Caprichosos de Pilares, que, com pouco dinheiro, mas muita criatividade, introduziu um novo olhar na festa carnavalesca. Os desfiles representavam desejos, anseios da população e críticas aos problemas políticos e econômicos. E a fácil comunicação foi uma forte característica da agremiação até 1986, quando o carnavalesco Luiz Fernando Reis concebeu uma nova estética com seus enredos de compromisso e crítica social.

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) escreveu sobre aquilo que ela chamou de “mito carnavalesco”, conceito que coloca que a festa do Carnaval é transmitida de uma geração a outra através de imagens, textos e oralidade – elementos evidentes nos desfiles de 1984 e 1985. A análise do “mito carnavalesco brasileiro” acontece quando um conjunto de conceitos e ideias vão dividir as emoções de alegria e rejeição, buscando uma tradução complexa da sociedade.

O mito carnavalesco é uma narrativa que explica a realidade a partir de dados da experiência (insatisfações com a sociedade existente) que se misturam a aspirações coletivas (desejos de uma “outra” sociedade); estabelece uma convergência entre o aspecto objetivo do conhecimento e o aspecto subjetivo dos sentimentos para atingir um porvir imaginário mas acessível. (QUEIROZ, 1992, p. 184).

Essa noção mostra como as temáticas cotidianas são necessárias e importantes ao longo do tempo porque “refletem a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1983, p.13), conciliando, assim, os desejos do indivíduo e se apresentando como um meio de expressão coletivo que não está alienado aos acontecimentos do mundo político e social.

Por conseguinte, as imagens ecoadas do desfile “ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos do Estado” (BURKE, 2017 p. 121). O carnavalesco apresentou, por meio de alegorias e fantasias, uma crítica irreverente e bem-humorada. Ao se pensar o “mito carnavalesco brasileiro”, é possível entender os assuntos abordados no desfile, por isso é preciso entender a ideia do testemunho de imagens apresentada por Peter Burke (2017).

Uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo que um texto levaria muito mais tempo para descrever (BURKE, 2017, p. 125)

Diante do exposto até aqui, as próximas seções deste trabalho são dedicadas à análise por meio de vídeos do desfile na plataforma *YouTube* e em periódicos.

G.R.E.S. Caprichosos de Pilares 1984

O desfile *A nobreza visita Chico Rei num palco nem sempre iluminado*, de 1984, manifestou uma fácil comunicação com o público e, de acordo com as ideias de Clifford Geertz (1997), era muito fácil entender as questões abordadas. A narrativa do desfile era compreendida dentro da comunidade do subúrbio do Rio de Janeiro, já que era um assunto comum e vivenciado por toda a sociedade. A homenagem a Chico Anysio e seus parceiros humoristas foi o fio condutor do desfile. É preciso contextualizar que as alegorias e fantasias mencionaram os humoristas da televisão brasileira. Como consequência, os objetos carnavalescos - fantasias e alegorias - versaram sobre o cotidiano, sobre o consumo, sobre os modos de vida, sobre os

acontecimentos e as expectativas da sociedade na década de 80.

Diante disso, a agremiação teve uma apresentação alegre, compacta, com um samba-enredo bastante conhecido e de sucesso nas quadras, sendo cantado pelo público presente.

Mas o desfile contava com críticas que “[atingiam] a quem [era] de direito sem dar o direito de resposta, pois não era explícita” (DATTOLI, 2015, p. 111). A crítica atingia os políticos, os militares a favor do Regime Ditatorial e os problemas que afetavam a vida dos brasileiros, como, por exemplo, o contexto social, político e econômico - a hiperinflação, os juros altos, o FMI e a dívida externa que atormentava os brasileiros, os preços altos nos alimentos, a diminuição do poder de compra, o anseio de eleições diretas para Presidente da República e a relação do Brasil com os EUA.

Esses acontecimentos estavam presentes na apresentação da agremiação que, desde o início do desfile, contou com a performance da comissão de frente fantasiada do personagem Popó de Chico Anysio e, logo após, no abre-alas, com uma grande escultura com o boneco do homenageado.

Como os recursos da agremiação eram escassos, isso se refletiu na estética, mas não tirou a alegria e a dança dos componentes. Segundo os periódicos, as fantasias eram simples, leves e coloridas, com poucas ornamentações e alguns adereços de mãos. Algumas alas faziam alusões a personagens corriqueiros do carnaval carioca. Encontrava-se nessas alas, por exemplo, a representação de arlequins, palhaços, pierrôs, baianas e até mesmo os times de futebol do Rio de Janeiro.

Outras alas representavam os personagens dos humoristas homenageados, como, por exemplo: Ronald Golias; Geraldo Alves, na ala do personagem ursinho; Jô Soares, com o famoso Capitão Gay; Agildo Ribeiro, na ala dos corações; as crianças que representaram a personagem Alice, de *Alice no país das maravilhas*; além de uma homenagem especial ao comunicador Chacrinha e outros humoristas que também foram contemplados no desfile.

As fantasias foram usadas para criticar a situação econômica e os dois grandes tormentos dos brasileiros: o FMI e a hiperinflação. Eles apareciam na ala dos operários com a corda no pescoço, mostrando a realidade dos trabalhadores vivendo no período da inflação e com o dinheiro sendo desvalorizado. O samba-enredo também cantou esse tormento: “Na agonia, com a corda no pescoço/ A piada rói o osso/ E alegre meu povão” (DATTOLI, 2015, p. 81). Essas questões versam sobre o universo social da época.

Essa foi a primeira manifestação pública com pedido de “Diretas Já”. Para marcar esse desejo, foi usada uma alegoria no início do desfile que representava pessoas em cima de um muro com as caricaturas dos políticos Leonel Brizola, Tancredo Neves e Ulysses Guimarães, além disso, com um bobo da corte, fez-se menção a Paulo Maluf. Essa alegoria, com toda certeza, sintetiza o momento político brasileiro desejando a redemocratização do país e conversando com a ideia de Burke (2017) apresentada no começo desse texto.

O clamor por eleições diretas para presidente estava presente também numa “faixa com as inscrições ‘Diretas Já’ presa a balões coloridos que foi solta na recém-inaugurada Praça da Apoteose” (MELLO, 2015, p. 203), afirmando o discurso político do desfile. O governador da época, Leonel Brizola, “desceu de seu camarote para, na pista, soltar aos céus a faixa na qual a Escola clamava, assim como todo o país, por ‘diretas já’” (DATTOLI, 2015, p. 147).

Sob o mesmo ponto de vista de representar o mundo real, a homenagem no desfile do Cacique Juruna, eleito Deputado Federal em 1982, escancarou os problemas indígenas para a sociedade de forma nítida. Essa homenagem ressalta que o lugar de fala do indígena costuma ser apagado da história do nosso país e suas reivindicações raramente são compreendidas, por isso foram dedicadas alas de fantasias com referências ao traje indígena e uma alegoria que fez referência ao deputado.

Outras alegorias fazem referência aos personagens de Chico Anysio, como Painho, e, em formato de performance, encontrava-se um desfilante representando Salomé com o telefone no ouvido, aludindo a uma conversa com o presidente João Figueiredo que veio através de uma caricatura do presidente no alto da alegoria. Essa exibição é de conhecimento da população, porque era apresentada no programa de televisão *Uma conversa com João*, apontando os problemas brasileiros. Além disso, um trecho do samba-enredo aludia a esse momento: “Salomé, Salomé/ Bate um fio para o João/ Que dureza não dá pé” (DATTOLI, 2015, p. 81).

Essa ocasião é uma carnavalização dos acontecimentos da realidade e revela o realismo do desfile através de caricaturas realçando exatamente como elas são de fácil entendimento do público. É possível notar a crítica política através dos quesitos estéticos: a alegoria em cima do muro dos políticos, a faixa com a inscrição “diretas já” e a homenagem ao Cacique Juruna.

A alegoria *Os Trapalhões* salienta a realidade com crítica e bom humor. Com as esculturas de Dedé, Didi, Mussum e Zacarias, o carnavalesco desenvolveu um paralelo com os ministros Delfim Neto, Ernane Galvêas e César Cals do Governo Federal – ocasião, inclusive, mencionada no samba-enredo “Tantas loucuras/ Dos ministros, ‘Os Trapalhões’” (DATTOLI, 2015, p. 81). A crítica política causa percepções do momento histórico que os espectadores poderiam achar óbvias, o desfile desenvolveu imagens politizadas.

Luiz Fernando Reis, na última alegoria, evidencia a ascensão da americanização com as cores da bandeira do Brasil e dos EUA, trazendo mais uma imagem com o reflexo da realidade na década de 80, incentivada pelo estilo de vida norte-americano.

Conciliando as críticas do samba-enredo e as esculturas das alegorias e as fantasias, o carnavalesco pôde transmitir a essência da realidade com representações dos costumes e os valores sociais, criando uma satirização política de forma didática e com palavras de ordem em estandartes para reforçar a comunicação com o público. Em “Sorria Meu Povo”, por exemplo, as alusões realistas aos personagens do humor popular da televisão brasileira mostravam a realidade de forma brincante no carnaval carioca.

Como resultado, as temáticas presentes no desfile vão ao encontro de debates da sociedade na década de 80, com assuntos comuns, e de desejos e anseios da população. O desfile é participativo e ativo em relação ao momento da sociedade e convoca até os alheios à política a entender os fatos. Dando continuidade à temática do cotidiano, a próxima seção é dedicada ao famoso desfile *E por falar em saudade...* (1985).

G.R.E.S. Caprichosos de Pilares 1985

Ecoados os sucessos do desfile de 1984, a temática dos enredos de compromisso e crítica social continua na agremiação, que utiliza a lembrança dos anos anteriores de modo crítico, irreverente e com muito bom humor no desfile intitulado *E por falar em saudade...*, de Luiz Fernando Reis e do figurinista Flávio Tavares.

Os periódicos da época narram o sucesso, a alegria, a empolgação e a simplicidade do desfile, afinal, não era necessária a explicação das alegorias e fantasias, porque, de forma clara, nítida e direta, o público conseguia compreender, através da temática, as mensagens da agremiação e as questões que eram levantadas do cotidiano da população na década de 80, realizando novamente uma fácil comunicação com o público.

Com toda certeza, o povo brasileiro queria a redemocratização já mencionada em 1984 por Luiz Fernando Reis. Em 1985, Reis resolveu pronunciar o que a população queria falar: “Velhos tempos que não

voltam mais” (DATTOLI, 2015, p. 115) - como canta o samba-enredo. O enredo é uma crítica ao momento da sociedade, versando sobre os problemas do cotidiano e a liberdade do conteúdo.

Ao fim de vinte anos de ditadura, era isso o que os brasileiros queriam ouvir. Do público na arquibancada aos comentaristas. O desejo de liberar geral em 1985 era incontável e nem as falhas técnicas impediram que o desfile fizesse o maior sucesso. (...) O carnavalesco viveria mais emoções ao saber, horas mais tarde, que a Caprichosos tinha ganhado o Estandarte de Ouro de melhor escola (MELLO, 2015, p. 207).

A citação ressalta a relevância do tema, o sucesso e a importância das imagens do desfile como evidências que traduzem acontecimentos de um passado não tão distante.

Como resultado, o desfile contou os episódios do contexto social, econômico e político do Brasil na década de 80. O movimento pelas eleições diretas era uma realidade nos comícios e até o samba-enredo cantava esse momento no trecho “Diretamente o povo escolhia o presidente”(DATTOLI, 2015, p. 115). Porém esse desejo não se tornou uma realidade, porque a Emenda Dante de Oliveira³ havia sido rejeitada no plenário da Câmara dos Deputados em 1984 e as eleições diretas para presidente ainda eram uma utopia distante. Entretanto, em janeiro de 1985, Tancredo Neves é eleito indiretamente para Presidente da República.

A economia continuava afetando a vida das famílias brasileiras. O FMI, o aumento da inflação, os juros altos, a desvalorização do poder de compra, o preço alto dos alimentos, a gasolina cara, o petróleo e a preservação do meio ambiente foram pautas do cotidiano e estavam presentes nas críticas da agremiação. Por isso, ao abordar essa realidade que influencia diretamente a vida de milhares de pessoas, o artista trouxe a representatividade do povo para dentro do ambiente dos desfiles das Escolas de Samba. A arte carnavalesca tem esse poder e lugar de fala para discursos do contexto social e não pode ficar ausente aos acontecimentos da sociedade. Para traduzir isso, as fantasias e alegorias são elaboradas com inspiração nos objetos do cotidiano, seus usos e aplicações.

O desfile conta com ocasiões icônicas e o início é um desses momentos: a alegoria, com purpurina e cores coloridas, com a palavra “Saudades” (FIGURA 1) representa a temática do enredo e o ponto de partida de todas as nostalgias da agremiação. Essa alegoria é um símbolo como crítica do próprio momento histórico e esse objeto é uma imagem que faz referência e representa a imaginação sobre como seria esse saudosismo recente.

Figura 1: Alegoria “Saudades”.



Fonte: Revista Manchete, 1985.

3 Foi uma emenda do Deputado Federal para as eleições diretas para Presidente da República.

As fantasias, logo na sequência, seguiram a mesma paleta de cores, mostrando a importância do colorido, e, no decorrer da apresentação, era possível ver estandartes com estrutura de tripé com lembranças vigentes da população: dos comícios da Central, o Carnaval do Corso, militares no quartel, a inflação de março de 1984, o uso de sutiãs, anáguas e galochas e outras palavras – essas lembranças marcavam essas saudades de forma didática.

Os tripés no desfile são “imagens socialmente produzidas, mesmo que em alguns casos estas imagens sejam produzidas por padrões coletivos de sentimento e de sensibilidade” (BARROS, 2004, p. 96). Com um posicionamento crítico aos tripés, relacionam-se às questões do cotidiano com as experiências e o pensamento do artista.

Realmente, as imagens das fantasias foram capazes de mostrar os costumes da época, representando as nostalgias: os antigos carnavais através do corso, Pierrot, piratas, o banho de mar à fantasia, os costumes da cueca samba-canção masculina, a feira livre, a inflação, o bonde, o amolador de facas, os bailes do Theatro Municipal, os times de futebol do Rio de Janeiro, o Brasil Campeão da Copa do Mundo e outras fantasias saudosistas.

O bom humor, a irreverência e a crítica também estavam presentes nas alas de fantasias: a fraude eleitoral, os militares no quartel, o preço da gasolina, o leite sem água, a crítica ao ensino público, operários com cartazes pedindo pátria livre e independente na esperança de dias melhores, liberdade de opinião, “os direitos quando viram” e “Fora Delfim” – destaques da crítica social de fácil comunicação e didática.

Como se não bastassem as opiniões em alas relacionadas aos costumes e acontecimentos da sociedade, as alegorias foram incisivas ao dialogar com o samba-enredo representando as saudades dos antigos carnavais, o bonde da democracia (FIGURA 2), os civis no poder, o Theatro de Revista, o bolo do Botafogo há 16 anos sem ser campeão, a taça da Copa do Mundo de 70, o massacre da Amazônia e o famoso “tem bumbum de fora pra chuchu”.

Conseqüentemente, os objetos do desfile ressaltam a crítica bem-humorada e os assuntos confrontam as questões polêmicas da sociedade com humor, como o roubo da taça de futebol Jules Rimet quando o Brasil foi campeão em 70, a falta de preservação da Floresta Amazônica e o tabu da virgindade. Essas questões foram cantadas no samba-enredo “Aquela Seleção Nacional/ E derreteram a taça na maior cara de pau/ Bota, Bota, bota fogo nisso/ A virgindade já levou sumiço” (DATTOLI, 2015, p. 115).

Em vista disso, as imagens produzidas conectam o sujeito e o objeto, no caso as fantasias e alegorias, mostrando a concretização das imagens mentais em imagens visuais. É como no caso da alegoria do bonde da democracia (FIGURA 2), em que o artista carnaliza o objeto bonde, um meio de transporte existente, para clamar a chegada da democracia em 1985.

Figura 2: Alegoria “Bonde da Democracia”.



Fonte: Ricardo Leoni, Acervo Jornal O Globo, 1985

De tal modo, essas imagens retratam a validade da arte carnavalesca e a ousadia em retratar uma temática contra a opressão e o regime militar, afinal, as agremiações são ambientes de trocas das relações humanas, experiências, conhecimentos e ideias, e o que permite esse elo é a arte carnavalesca.

É válido ressaltar a importância do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como espaço de crítica política, realizando um papel de mediação entre o poder público e os interesses da sociedade. Por isso, é necessário que a obra de arte, no caso o desfile, seja sensível, afetiva ou até mesmo intelectual e que tenha uma pesquisa na realização, gerando apreciação e reação do público presente, como apontou Howard S. Becker (2019).

Para terminar, a importância dos enredos com essa temática está na validação do lugar de fala, de luta e resistência aos fatos do dia a dia. O carnavalesco exalta percepções com o intuito de promover reflexões e compreensões de assuntos comuns no cotidiano e, com isso, mostra “assuntos controversos de uma maneira simples, concreta e notável” (BURKE, 2017, p. 121).

Mediante o exposto, é necessário validar a relevância do lugar de fala das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em expor as angústias, anseios e as necessidades de suas comunidades, sempre com muita crítica, bom humor, leveza, empolgação e irreverência.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, A.; LEAL, E.; DATTOLI, V. **As primas Sapecas do Samba: Alegria, crítica e irreverência na avenida**. Rio de Janeiro: Novaterra. 2015.
- BECKER, H. **Mundos da arte**. Editora Horizonte. Lisboa. 2019.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. 9^o ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GUIMARÃES, H. **Carnavalesco, o profissional que faz escola no Carnaval Carioca**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- MELLO, M. **O Enredo do meu Samba: a história de quinze sambas-enredo imortais**. Rio de Janeiro: Record. 2015.
- QUEIROZ, M. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

ALVORECER

LABORATÓRIO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA DO DEPARTAMENTO DE TEATRO DA URCA: Desafios e aprendizagens

Amanda Jaqueline Rodrigues¹

Elanio Batista Moreira²

Luiz Renato Gomes Moura³

RESUMO

O objeto de estudo investigado neste artigo é a iluminação cênica e sua importância para a criação teatral. A pesquisa foi realizada no âmbito do Laboratório de Iluminação Cênica do Departamento de Teatro da URCA, tendo como destaques os desafios e as aprendizagens vivenciadas pelos/as bolsistas que compõem a equipe. A reflexão está fundamentada nas pesquisas de iluminadores/as teatrais como Forjaz (2008; 2010; 2013), Tudella (2017) e Camargo (2012). O objetivo é compartilhar o modo como são feitas as relações entre técnica, teoria e prática artística com a iluminação cênica no Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, por meio das ações desenvolvidas pelo referido laboratório no período do ano de 2022.

Palavras-chave: Iluminação Cênica, iluminador/a cênico/a, laboratório de iluminação cênica, linguagem da luz cênica.

SCENIC LIGHTING LABORATORY OF THE THEATER DEPARTMENT OF URCA: challenges and learning

ABSTRACT

The object of study investigated in this article is scenic lighting and its importance for theatrical creation. The research was carried out within the scope of the Scenic Lighting Laboratory of the Theater Department of URCA, highlighting the challenges and learning experienced by the fellows who make up the team. The reflection is based on the research of theatrical illuminators such as Forjaz (2008; 2010; 2013), Tudella (2017) e Camargo (2012). The objective is to share the way in which the relationships between technique, theory and artistic practice with scenic lighting are made in the Degree in Theater Course at URCA, through the actions developed by the aforementioned laboratory in the period of the year 2022.

Keywords: Stage Lighting, scenic illuminator, stage lighting laboratory, language of scenic light.

1 Graduada do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri-URCA. Técnica bolsista do Laboratório de Iluminação Cênica – URCA. Atriz, professora, pesquisadora e escritora. Ex-integrante da Cia. M.E.D.U.S.A e coautora do livro “Úteros Pulsantes”. rodrigues.amanda@urca.br

2 Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA. Técnico bolsista do Laboratório de Iluminação Cênica – URCA. Ator, iluminador, encenador e dramaturgo. elanio.batista@urca.br

3 Professor Adjunto do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri-URCA. Coordenador do Laboratório de Iluminação Cênica - URCA. Ator, encenador e iluminador cênico. luiz.moura@urca.br

Introdução:

O Laboratório de Iluminação Cênica da Universidade Regional do Cariri – URCA está vinculado ao Departamento de Teatro, situado na cidade de Crato-Ce. Tem como objetivo contribuir para a pesquisa e a prática da iluminação cênica nos processos criativos desenvolvidos no âmbito das disciplinas, projetos de pesquisa e extensão do Curso de Licenciatura em Teatro. Através da Pró-reitora de Assuntos Estudantis, o laboratório conta com bolsas de estágios extracurriculares não obrigatórios que permitem que discentes possam desenvolver aprendizagens em torno da utilização da luz como elemento fundamental para a criação cênica. Atualmente é coordenado pelo professor Dr. Luiz Renato Gomes Moura, tendo a discente Amanda Jaqueline Rodrigues e o Elanio Batista Moreira como bolsistas.

Os elementos visuais do espetáculo teatral⁴ são estudados no âmbito da graduação no núcleo de formação estético-artístico⁵, por meio de disciplinas⁶ que oferecem o contato com princípios técnicos e artísticos que contribuem para a formação da tríade artista-professor(a)/pesquisador(a)⁷ de Teatro. Essa aproximação com esses elementos visuais propicia o interesse pelo aprofundamento dessas aprendizagens, de modo que alguns discentes acabam por desenvolver uma continuidade na atuação profissional.

No Laboratório de Iluminação a pesquisa se cruza com a prática e permite uma ampliação do repertório dos/das estudantes bolsistas sobre o conhecimento acerca da iluminação cênica teatral. Isto, desde a montagem técnica até sua ação dramaturgicamente na cena, na qual a luz funciona com uma “linguagem” própria que no palco entra em comunhão com o corpo do/a ator/atriz e com a plateia. Para a professora e pesquisadora brasileira Cibele Forjaz (2008, p. 18), “[...] quando falamos em iluminação cênica, estamos pensando não só em tornar visível, mas em construir uma visibilidade determinada. Não se trata apenas de ver, mas como ver.”

Entre as ações desenvolvidas pelo Laboratório está a produção técnica do Programa de Extensão Mostra Didática do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, evento que ocorre ao final de cada semestre letivo e que tem como objetivo compartilhar os resultados das disciplinas, projetos de pesquisa e de extensão. A ação principal é oferecer aos discentes e docentes a oportunidade de poder executar minimamente um projeto de iluminação cênica para as cenas criadas.

O maior desafio no momento tem sido lidar com a falta de equipamentos⁸ e de um espaço apropriado que permita uma prática mais profissional da iluminação cênica. As ações se concentram em sua maior parte no auditório do Centro de Artes Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaseiau, na cidade de Crato-CE, um local amplo: que possui palco, uma área para a plateia e poltronas que podem ser deslocadas, detalhes que têm influenciado a pesquisa de diversas configurações de espaços cênicos.

A ausência de uma climatização adequada, bem como de uma estrutura de urdimento com varas elétricas e sobretudo de equipamentos, tem impulsionado a prática de uma iluminação cênica realizada com

4 Compreendidos neste artigo como o figurino, a maquiagem, a iluminação cênica e a cenografia.

5 O currículo do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, implementado no ano de 2019, está organizado por núcleos compostos por disciplinas, quais sejam: Núcleo de Formação Didático-Pedagógica, Núcleo de Formação Estético/Artística, Núcleo de Formação Complementar e Núcleo de Formação Optativa.

6 Disciplinas: Elementos Visuais do Espetáculo I, II e III.

7 Essa tríade compõe o objetivo de formação no Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, fundamentando principalmente a estruturação do Projeto Pedagógico de Curso.

8 Atualmente o Laboratório dispõe de 06 refletores plano convexo, 04 do tipo fresnell, 02 elipsoidais de 50º, 06 refletores tipo PAR 64 e uma mesa com dimmer acoplado de 12 canais.

poucos refletores, tripés e com a colaboração de instituições parceiras, como o Grupo Ninho de Teatro de Crato e o Instituto Corrupio Povo Cariri de Barbalha, ambas da região do Cariri Cearense.

Além de registrar a importância do Laboratório de Iluminação Cênica da URCA aos graduandos/as e pesquisadores/as do Curso de Licenciatura em Teatro, este estudo objetiva apresentar de que modo essas práticas são compreendidas e estudadas conceitualmente pela equipe que o compõe.

1. Aproximações conceituais e técnicas sobre a prática do Laboratório de Iluminação Cênica.

De acordo com o pesquisador Eduardo Tudella (2017), consideramos a “[...] luz como um aspecto que contribui amplamente para o espetáculo, e não como uma mera questão técnica, mecânica, superficial ou até externa.” (p. 17).

A iluminação cênica é um elemento que sempre esteve presente na cena, ao consultarmos livros importantes sobre a história do teatro, é possível identificarmos determinados usos de artefatos luminosos com a intenção de contribuir para a criação de atmosferas⁹ cênicas. Com o advento da luz elétrica no final do século XIX, houve o início da diversidade de artifícios luminosos pelo mundo, sobretudo no desenvolvimento tecnológico de equipamentos de iluminação cênica, capazes de propiciar desenhos, recortes e utilização de uma gama maior de cores. De acordo com a pesquisadora Cibele Forjaz, em se tratando da relação histórica do uso da luz como elemento importante para a cena, a autora nos diz que:

Quando no teatro grego ou elisabetano, em pleno dia, um ator aparece com uma tocha na mão “para designar ‘noite’ ou ‘escuridão’ [...] o sentido não é apenas o de revelar hora ou lugar, que poderia ser descrito pelo narrador, mas concretizar, por contraste e sugestão, a noite. (FORJAZ, 2013, p. 10)

Ainda na acepção da referida autora, a iluminação cênica é uma linguagem que age na construção narrativa do espetáculo, evidenciando-se como um sistema que se fundamenta em aspectos técnicos e criativos:

A invenção da lâmpada de Thomas Edison (1879), e a consequente utilização da luz elétrica na iluminação cênica (1880), deu ao homem de teatro o poder de controlar a luz. A partir deste momento o teatro conquista para além da luz, a escuridão. E com ela a possibilidade de fazer aparecer e desaparecer a cena, ou parte dela, num piscar de olhos. Graças a essa pequena mágica do homem moderno, o encenador e sua equipe passam a desenvolver uma partitura do que é visível ou não em cena, e como é visível. A iluminação cênica torna-

9 Cabe citar a acepção de Patrice Pavis sobre o conceito de atmosfera: “O emprego deste termo não é tão recente (...) Essa categoria da atmosfera concerne menos à produção dos espetáculos do que ao seu modo de recepção pelo espectador. Pois só o espectador está em condições de definir esse eu-nao-sei-que de uma ambiência, mesmo se é de fato a encenação que tem em primeiro lugar por tarefa produzir essa atmosfera. (...) A dificuldade é a de formular a teoria desse conceito vago e, para começar, entrar em acordo sobre a natureza, seu sentido e o meio de identificá-lo. O espaço é amiúde considerado como o reservatório da atmosfera. (...) o espaço não é o único nem mesmo o principal receptáculo da atmosfera. O som, a música, a tonalidade são igualmente importantes e não têm, por definição, limites na sua propagação. (...) Tal é, com efeito, uma marca da atmosfera: não se pode dividi-la em propriedades e significantes, do mesmo modo que não se poderia dividir a neblina para enfiá-la em diferentes caixas. (...) Pois, uma atmosfera “é um êxtase de coisas”, ela não passeia inteiramente sozinha no ar, ela se desprende de todo um conjunto estruturado e descritível. (...) Essa análise será tanto mais pertinente quanto mais relacionada à recepção do espectador: não apenas intelectualmente, mas também através de sua empatia sinestésica sua percepção do movimento dos atores, sua consciência de sensações, do impacto dos afetos, do reconhecimento dos efeitos pertencentes a diferentes culturas. Além disso sentir e analisar a atmosfera obriga a repensar sem cessar suas próprias expectativas e seus pressupostos culturais.” (2017, p. 37-38)

se uma linguagem, que cria significados e dá estrutura às mudanças de espaço e de tempo. (...) A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços, encadeando cenas, criando signos que tornam inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo (FORJAZ, 2010, p. 152).

Os estudos do Laboratório de Iluminação variam desde a investigação bibliográfica até a prática artística, bem como com a participação em palestras e nos encontros de orientação com o docente supervisor, acerca da importância que uma luz pode conceber à cena teatral. Os estudos desses aspectos técnicos e estéticos nos aproximam da prática do iluminador/a cênico/a. Essa função é exercida por um/a artista que se dedica a desenvolver um processo criativo para a utilização da iluminação na cena. Segundo o professor e iluminador teatral Eduardo Tudella, a investigação desse/a profissional na criação cênica deve estar em conexão com as diferentes linguagens que estão em torno da criação teatral, portanto, sua observação precisa considerar todos os aspectos presentes em uma cena:

Mais do que a necessidade de iluminar onde e quando a ação ocorre, podem ser sugeridas qualidades visuais simbólicas para o possível tratamento de cada ação, lugar, tempo ou atmosfera (que só podem ser compreendidas separadamente nesse nível discursivo, já que interagem na efetivação do acontecimento espetacular) experimentados pelos atores, até mesmo antes dos ensaios, já nas “leituras de mesa”. Por conseguinte, além de apenas mostrar o deslocamento mecânico no espaço, a luz também se relaciona com as causas e consequências do movimento, participando do processo argumentativo da ação dramática. Há algo que provoca o movimento da personagem, levando-a a interagir com o mundo. O dramaturgo expressa sua opinião sobre tal processo, no modo como o trata em sua obra. Observando traços artísticos deixados por tais relações, o iluminador elabora sua própria interpretação visual de uma peça. (TUDELLA, 2017, p. 19-20)

Essa afirmação do professor Eduardo Tudella se concretiza quando o/a iluminador/a transforma a luz tecnicamente montada, em uma espécie de dramaturgia¹⁰, na qual, a luz é pensada e desenhada artisticamente por meio da poética¹¹ do/a iluminador/a. Esse fator dramaturgicó do qual falamos, é a proposta acerca da maneira com a qual a luz é pensada para comunicar um espaço, um tempo, uma sensação ou uma atmosfera no palco. Assim, ainda segundo Tudella, é retirado do/a iluminador/a cênico/a, o papel de “aquele que faz a luz”:

Pode-se resumir dizendo: iluminador é aquele que “faz a luz de uma peça”. Tal assertiva, contudo, provoca questionamentos. Ao concluir a sentença, já se encontram razões para uma investigação, quando se leva em consideração que a luz artificialmente produzida pelo ser humano está ligada ao seu desejo de ampliar as relações com o ambiente, buscando substitutos para o sol e interferindo, inclusive, no conceito de tempo (...) (TUDELLA, 2017, p. 69)

10 De acordo Eduardo Tudella, a palavra dramaturgia traz na sua etimologia a “acepção construída na raiz grega, cuja origem está em *dran* (do grego *δράμα* – ou agir, ação), de onde teria se originado o termo drama” (2017, p.23). Portanto, o conceito de dramaturgia neste artigo está necessariamente relacionado com a palavra ação, em que, ao nos referirmos à dramaturgia da iluminação, compreendemos todo percurso estético na elaboração de cada imagem da cena.

11 Esse conceito é compreendido neste artigo a partir da acepção de Luigi Pareyson, sobretudo no entendimento de que cada artista constrói ao longo de toda suas experiências a sua poética, que trata-se de uma forma própria de se relacionar com o seu trabalho, de modo que constrói suas habilidades através de sua prática, segundo o autor: “A poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”. (PAREYSON, 2001, p.11)

As práticas que compõem as atividades de um/uma iluminador/a cênico/a são investigadas no Laboratório de Iluminação Cênica da URCA. O processo mais importante se dá no trabalho técnico de organização dos equipamentos de acordo com a cena a ser apresentada. Na maioria das vezes, os/as discentes e docentes responsáveis pelas obras criadas, dialogam com o Laboratório para definir a iluminação das cenas. A equipe do Laboratório se reúne com esses/as artistas e a partir do diálogo e do contato com os ensaios, propõe um projeto mínimo com os equipamentos disponíveis. Dentro do processo técnico de montagem existe a etapa da afinação dos refletores de acordo com a cena a ser iluminada, trata-se da etapa de ajuste das angulações, momento em que a técnica e o artístico se entrelaçam fazendo a luz se tornar linguagem.

Aqui, a linguagem da luz passa a ser desenhada visualmente pelo/a iluminador/a e alguns fatores são levados em consideração. O que se pretende fazer? Quais aspectos são trabalhados ao dialogarmos as luzes com o corpo em cena? Qual o espaço cênico a ser iluminado? Qual o espaço dramático¹² a ser instalado? São etapas delicadamente pensadas. É o que nos afirma Tudella (2017):

O iluminador tem a oportunidade, alguns diriam o dever, de tratar cuidadosamente de cada detalhe do seu trabalho e, mesmo num pequeno momento da cena, todos os artistas envolvidos reúnem-se em uma única pessoa, o *performer*, lidando inevitavelmente com a luz. Daí, cada pequeno instante exigirá grande atenção daquele artista que respeita integralmente a obra, que não aceita superficialidades sem função estética. Mesmo que se imponha um instrumento de corte, como a cortina ou o *black-out*, isso exige enorme atenção e precisão na elaboração da luz. Recebendo atenção e sendo aplicada com discernimento, a luz pode passar de praga à dádiva, uma vez que coloca à disposição do artista um conjunto de instrumentos, acessórios e procedimentos, capazes de contribuir positivamente na realização do seu espetáculo. (TUDELLA, 2017, p. 79)

O processo de concepção da iluminação para as cenas produzidas no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA se dá sempre em consonância com as ideias criativas dos/as artistas-pesquisadores/as envolvidos/as. Essa compreensão prática permite-nos, enquanto iluminadores/as em formação, pensar visualmente uma luz que dialogue com os outros elementos que compõem uma cena, esse entendimento se baseia no pensamento do professor e pesquisador Roberto Gill Camargo que nos propõe que:

Luz e cena atuam conjuntamente e não de modo separado. Uma se dá a ver e se completa através da outra. Sem a luz, a cena não pode ser vista, e sem a cena, na sua materialidade, não há reflexos nem sombras. São duas realidades que se complementam, uma exercendo influência sobre a outra. A relação entre luz e cena constitui um processo de trocas e de

12 Cabe citar aqui a contribuição de Patrice Pavis sobre os conceitos de espaço cênico e espaço dramático para uma melhor compreensão do emprego dos mesmos neste artigo: "O espaço dramático é construído quando fazemos para nós mesmos uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação. (...) Cada espectador, conseqüentemente, tem sua própria imagem subjetiva do espaço dramático, e não é de se espantar que o encenador só escolha, também ele, *uma* possibilidade de lugar cênico concreto. (...) O espaço dramático está em perpétuo movimento (...) O espaço dramático é o espaço da *ficção* (...) sua construção depende (...) de nosso esforço de imaginação. Nós o construímos e modelamos a nosso bel prazer, sem que ele nunca se mostre ou se anule numa representação real do espetáculo. Esta é a sua força e também sua fraqueza, pois ele "fala menos ao olho" do que o espaço cênico concreto. Por outro lado, o espaço dramático (simbolizado) e o espaço cênico (visto) misturam-se sem cessar em nossa percepção, um ajudando o outro a construir-se, de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos (PAVIS, 2008, p. 135-136).

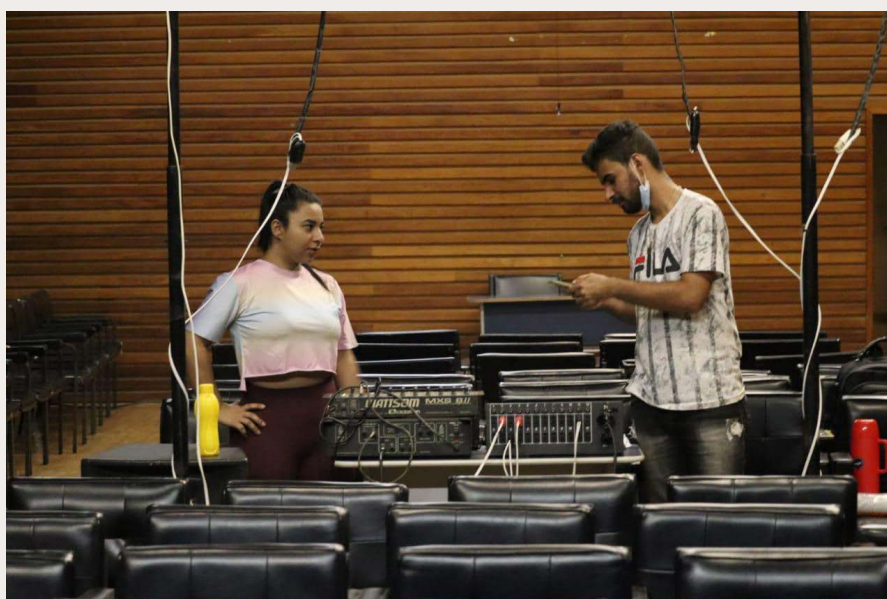
complementação recíproca. A luz afeta a cena, que, por sua vez, afeta a luz, produzindo um diálogo incessante, um acordo de mudanças e adaptações ininterruptas, à medida que uma se põe diante da outra. São dois processos vinculados, indissociáveis, em estado de codependência. (CAMARGO, 2012, p. 29).

Normalmente são apresentados mais de um trabalho por dia no Programa de Extensão da Mostra Didática, isso nos possibilita um estudo de como tecnicamente vamos garantir a iluminação de cada cena. A equipe do Laboratório de Iluminação Cênica tem a função de organizar cada agenda e estudar o espaço cênico que será utilizado para cada apresentação. Nesse sentido, a técnica antecede e prepara o espaço. O cabeamento¹³ é distribuído na montagem dos refletores, tripés e poltronas. Os locais estratégicos para os refletores são discutidos e ocupados. Monta-se a mesa de iluminação e começam os testes em cada refletor. O/a bolsista tem a oportunidade de vivenciar as seguintes etapas: estudo da proposta da cena; investigação do espaço cênico a ser usado; definição dos posicionamentos dos equipamentos; afinação dos refletores; ensaio técnico; e operação da iluminação na apresentação da cena.

Para que sejam desenvolvidas estratégias de iluminação para as cenas resultantes dos processos criativos gerados nas disciplinas e projetos de pesquisa e extensão do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, são necessários alguns aspectos técnicos que garantem o funcionamento das atividades realizadas. A energia elétrica, por exemplo, é estudada para evitar a ocorrência de eventuais problemas relacionados à rede ou aos equipamentos elétricos manipuláveis.

O estudo se dá, portanto, nas seguintes etapas: aprendizagem dos refletores e do cabeamento, sendo este último construído pelos próprios bolsistas; organização do espaço da cena; a aprendizagem do processo de montagem dos equipamentos, bem como de suas especificidades técnicas; afinação e operação técnica da luz durante a cena. Tais fases propiciam um aprofundamento prático dos aspectos artísticos e técnicos do estudo da iluminação cênica.

Figura 1 - Amanda Jaqueline Rodrigues e Elanio Batista Moreira, discentes bolsistas do Laboratório de Iluminação Cênica nos ajustes da mesa de iluminação e de som, no auditório do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaseiau.



Fonte: fotografia de Rodrigo Tomaz (2022)

13 Nesse caso são as extensões elétricas que conectam os equipamentos de iluminação à mesa de controle.

Um detalhe importante na constituição da equipe do Laboratório é a participação de alunas como bolsistas, uma vez que no meio profissional da iluminação cênica, há um senso comum de que tal função é exclusivamente exercida por homens. A pesquisadora lassanã Martins em seu artigo “Mulheres na Atuação, Encenação e Iluminação: Rupturas nas Dinâmicas do Modelo Patriarcal”, diz que:

Por muito tempo, a iluminação foi considerada uma função masculina, mais próxima de uma habilidade técnica que exige força e envolve certo perigo, por se tratar de um trabalho com eletricidade que, supostamente, apenas os homens podiam exercer. (2022, p. 119)

Assim, o Laboratório se torna um lugar em que todas/os podem desenvolver uma relação aproximada com o universo da iluminação cênica, compreendendo-a como uma linguagem plural e que pode e deve ser estudada e praticada por quem deseje adentrar no seu universo de conhecimento.

Figura 2 – Professor Dr. Luiz Renato Gomes Moura, coordenador do Laboratório de Iluminação Cênica do Departamento de Teatro operacionalizando um equipamento de luz durante uma cena apresentada da XXIII Mostra Didática do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaseiau.



Fonte: Fotografia de Rodrigo Tomaz (2022)

Figura 3 – Bolsista Elanio Batista Moreira e o professor Dr. Luiz Renato Gomes Moura na XXIII Mostra Didática do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaseiau.



Fonte: Fotografia de Rodrigo Tomaz (2022)

A prática artística de criação de cenas se estabelece também entre a equipe do Laboratório. Ao final de cada ano, são criadas cenas teatrais que problematizam a relação entre atuação e iluminação cênica. Dessa forma, os/as bolsistas passam a desenvolver uma pesquisa da atuação cênica em interface com a iluminação cênica, vivenciando a experiência de perceber o diálogo entre essas instâncias¹⁴.

Assim, o Laboratório de Iluminação Cênica da URCA permite, mesmo diante da escassez de equipamentos, que a linguagem da luz nos espetáculos seja concebida e executada nos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA. Dessa forma, valoriza-se o pensamento e a concepção artístico-visual da luz para as artes da cena. Portanto, nessa esfera de diálogo entre teoria e prática, técnica e concepção artística, o nosso Laboratório propicia uma formação as/aos bolsistas, colaborando para que saiam da universidade não só como licenciados em teatro, mas também como potenciais iluminadores/as cênicos/as.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARGO, Roberto Gill. **Conceito de iluminação cênica: processos coevolutivos**. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2012.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático: um conceito operativo?** Ed. 1. São Paulo: Perspectiva, 2010, 151-171.

MARTINS, I. **Mulheres na atuação, encenação e iluminação: rupturas nas dinâmicas do modelo patriarcal**. Revista *Aspas*, 11(2), 108-122. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v11i2>. Acesso em: 30 nov. 2022.

14 Está prevista a estreia para janeiro do trabalho (Ir)remediável, texto da dramaturga, encenadora e professora Dr^a Cecília Maria de Araújo Ferreira, docente do Departamento de Teatro da URCA. Nesse espetáculo a equipe do Laboratório estará em cena. O objetivo principal é desenvolver um trabalho cênico que tenha a iluminação como elemento condutor da narrativa.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.

FORJAZ, Cibele. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível' (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral)**. 2008. 232 f. Tese (mestrado em artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em https://hosting.iaar.unicamp.br/lab/luz/Id/C%EAAnica/Pesquisa/a_luz_da_linguagem_a_iluminacao_cenica_de_instrumento_da_visibilidade_a_scriptura_do_visivel_do_fogo_a_revolucao_teatral.pdf. Acesso em: 29 nov 2022.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à "Scriptura do Visível" e outras poéticas da luz**. 2013. 384 f. Tese (doutorado em artes cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/pt-br.php>. Acesso em: 29 nov 2022.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

POÉTICAS VISUAIS

CIDAD-
NUVENS

TECENDO MORADAS: EXPERIÊNCIAS-VIVÊNCIAS VISUAIS DE UM CORPO EM CONSTRUÇÃO

Alessandro Santos Prates¹

Resumo:

As imagens fazem parte de um álbum digital de experiências/vivências, fruto de um produto final elaborado a partir dos debates e leituras da disciplina História, Recepção e Sensibilidades, ofertada pelo PPGCOM da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB), no semestre 2022.1, ministrada pela pós-doutoranda Scheilla Franca de Souza. Desde o início da disciplina, como forma de avaliação final, pensamos na produção de textos (artigos, ensaios, cartas) ou audiovisuais (foco específico da disciplina, o recorte em torno dos audiovisuais feitos em casa, durante a pandemia e mesmo antes). Nesta perspectiva, foi criado um conjunto de imagens que buscam tecer relação com outras cosmologias, para que daí possamos compreender constituições de outros imaginários e formas de relação estéticas.

Palavras-chave: Moradas, Corpo, Territorialidades, Comunidade, Corporeidades.

WEAVING HOMES: VISUAL EXPERIENCES OF A BODY UNDER CONSTRUCTION

Abstract:

The images are part of a digital album of experiences, the result of a final product elaborated from the debates and readings of the discipline History, Reception and Sensitivities, offered by the PPGCOM of the Federal University of Recôncavo (UFRB), in the semester 2022.1, taught by postdoctoral student Scheilla Franca de Souza. Since the beginning of the component, as a form of final evaluation, we have thought about the production of texts (articles, essays, letters) or audiovisuals (specific focus of the discipline, the cut around audiovisuals made at home, during the pandemic and even before). In this perspective, a set of images was created that seek to weave a relationship with other cosmologies, so that we can understand the constitutions of other imaginaries and forms of aesthetic relationships.

Keywords: Homes, Body, Territorialities, Community, Corporeities.

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB; Graduado em Design pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; contato@aleprates.com.br | aleprates.com.br lattes: <https://lattes.cnpq.br/6013090893586312>



Figura 1: uma neblina de incertezas que sorri serenamente enquanto uma revoada de borboletas pinta o céu



Figura 2: a memória que luta contra o tempo



Figura 3: algo se vai, algo que fica



Figura 4: o horizonte segue intocável



Figura 5: um corpo amarrotado, torcido que luta para manter-se agregado aos mais diversos ambientes

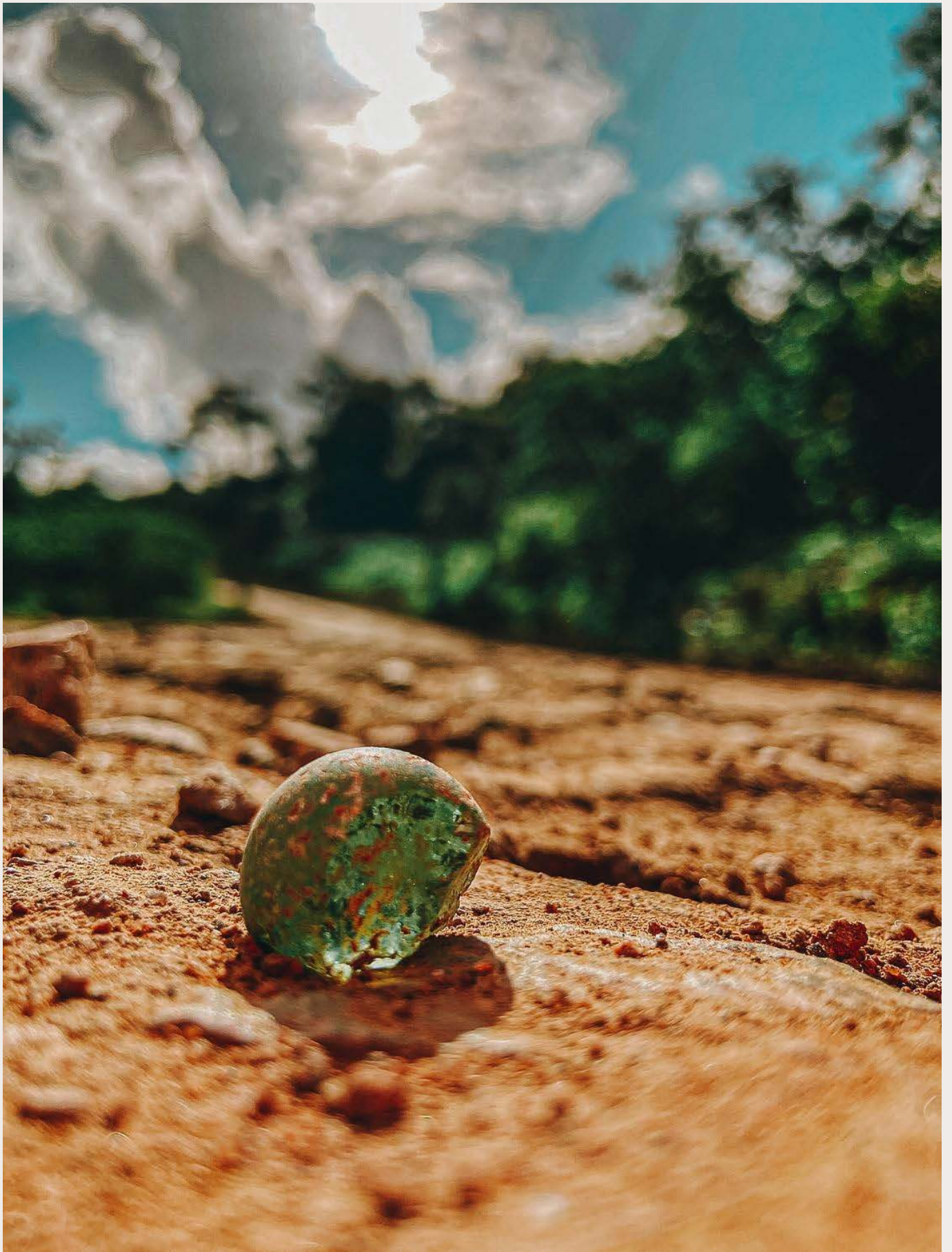


Figura 6: pequenos mundos gigantes onde a imaginação não possui limites

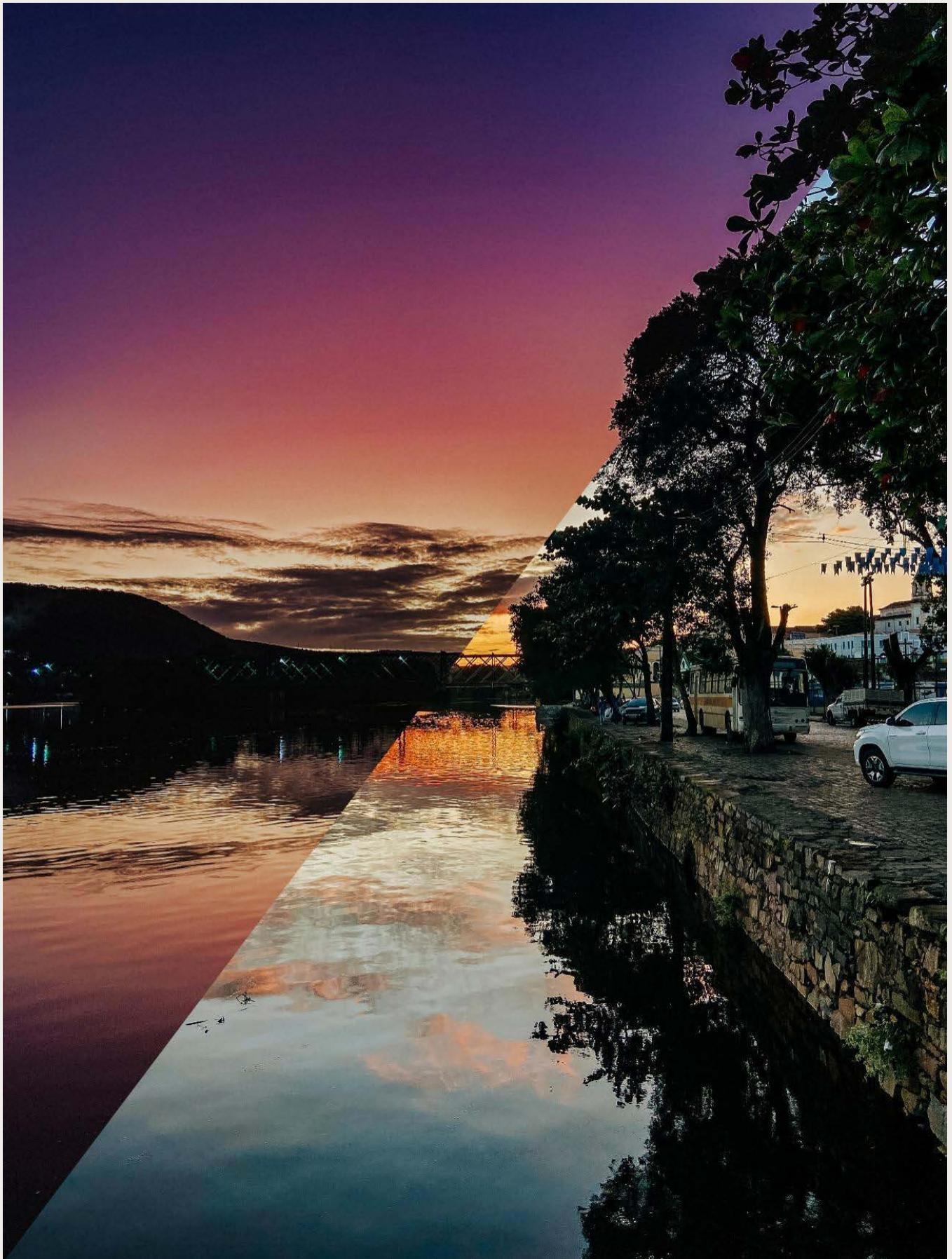


Figura 7: tudo está conectado a algo

Resumo:

Esta exposição traz fotografias que expõem alguns elementos que compõem o território que compreende a Chapada do Araripe, detentora de grandes tesouros naturais e culturais, de valores universais e excepcionais. É objetivo do trabalho mostrar a Chapada do Araripe para além da paisagem natural. Um lugar de tradição e resistência. Para tanto, a exposição foca em aspectos do entorno dela, como cultura, tradição, religiosidade e paleontologia, mostrando que existe algo a mais, além da fauna e da flora. A Chapada do Araripe está localizada no sertão dos estados do Ceará, Piauí e Pernambuco e atualmente é candidata a Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Nesse sentido, a exposição foi realizada junto ao Projeto de Elaboração de Dossiê para esta Candidatura, que tem como coordenador Patrício de Melo, na qual desempenhei a função de bolsista/pesquisador, e em conjunto das disciplinas de Cinema e de Didática do Ensino das Artes Visuais II, do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri (URCA), aprofundei as discussões a respeito desse território encantado que é a Chapada do Araripe. As fotografias trazem, portanto, os registros das vivências ocorridas nesse projeto, marcadas pela experiência de muitos afetos e do meu olhar sensível enquanto artista-fotógrafo. O acervo contém cerca de oito fotografias e já foi exposto no Museu da Imagem e do Som (MIS), em parceria do Instituto Mirante do Ceará (IMC) e com o Instituto da Fotografia do Ceará (IFC), em alusão ao Dia Mundial da Fotografia. Também integrou a Mostra Didática do Curso em Licenciatura em Artes Visuais da URCA. E as duas últimas fotografias fazem parte de um esboço do Álbum de Figurinhas que, por fim, pretendo produzir a partir das fotografias da exposição destinado a crianças e adolescentes do Ensino Fundamental I e II como um material didático que possa contribuir com processos de ensino-aprendizagem que envolvam cultura, educação e artes visuais.

Palavras-chave: Fotografia, Chapada do Araripe, Arte, Cultura e Patrimônio, Artes Visuais.

CHAPADA DO ARARIPE: A look beyond the landscape.

Abstract:

This exhibition brings photographs that expose some elements that make up the territory that comprises Chapada do Araripe, which holds great natural and cultural treasures, of universal and exceptional values. The objective of this work is to show Chapada do Araripe beyond the natural landscape. A place of tradition and resistance. To this end, the exhibition focuses on aspects of its surroundings, such as culture, tradition, religiosity and paleontology, showing that there is something more than fauna and flora. Chapada do Araripe is located in the hinterland of the states of Ceará, Piauí and Pernambuco and is currently a candidate for World Heritage by UNESCO. In this sense, the exhibition was held together with the Dossier Elaboration Project for this Application, which has Patrício de Melo as coordinator, in which I exercised the function of scholarship holder/researcher, and together with the disciplines of Cinema and Didactics of Teaching of the Arts Visuals II, from the Graduation Degree in Visual Arts at the Regional University of Cariri (URCA), I deepened the discussions about this enchanted territory that is Chapada do Araripe. The photographs, therefore, record the experiences that took place in this project, marked by the experience of many

¹ Graduando do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Regional do Cariri - URCA. Pesquisador do projeto de elaboração do Dossiê da Chapada do Araripe à Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Fotógrafo autor das fotografias que viraram capa dos seguintes livros: " Você Nasceu pra Ser Feliz", da autora Terezinha de Freitas; e "Poesias para você" de autoria Diana Ares Norões.

affections and my sensitive gaze as an artist-photographer. The collection contains about eight photographs and has already been exhibited at the Museum of Image and Sound (MIS), in partnership with the Instituto Mirante do Ceará (IMC) and the Instituto da Fotografia do Ceará (IFC), in reference to the World Day of Photography. It was also part of the Didactic Exhibition of the Graduation Degree in Visual Arts at URCA. And the last two photographs are part of a sketch of the Sticker Album that, finally, I intend to produce from the photographs of the exhibition aimed at children and adolescents of Elementary School I and II as a didactic material that can contribute to teaching-learning processes involving culture, education and visual arts.

Keywords: Photography, Chapada do Araripe, Art, Culture and Heritage, Visual Arts.

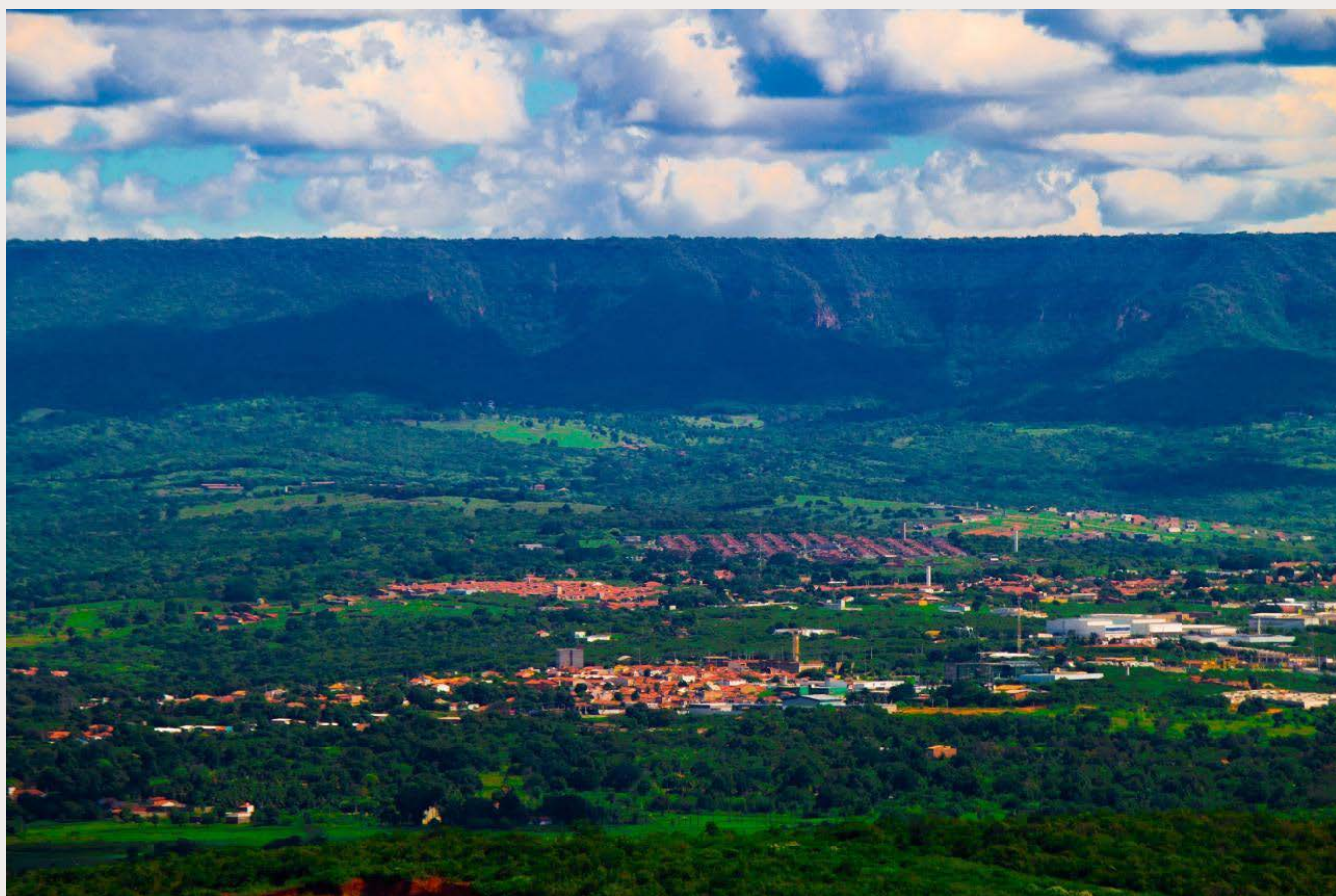


Imagem 01 - Chapada do Araripe

Autoria: Italo Alencar (2022)



Imagem 02 - Caldeirão do Beato José Lourenço, um passando presente.

Autoria: Italo Alencar (2022)



Imagem 03 - Reisado do Mestre Aldenir, Crato - CE
Autoria: Italo Alencar (2021)

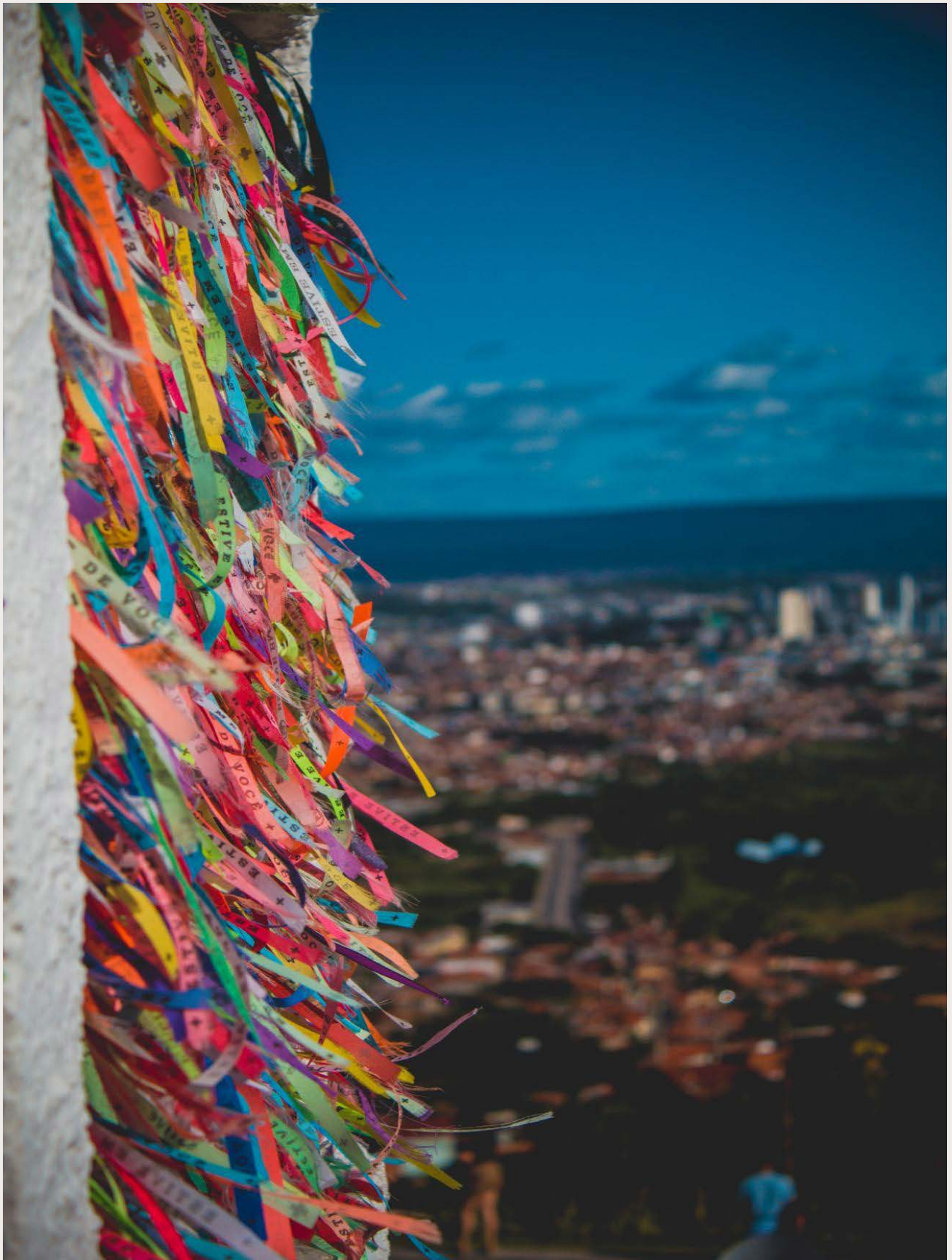


Imagem 04 - As fitas dos três pedidos do Padre Cícero
Autoria: Italo Alencar (2022)



Imagem 05 - Artefatos dos Bacamarteiros.
Autoria: Italo Alencar (2021)

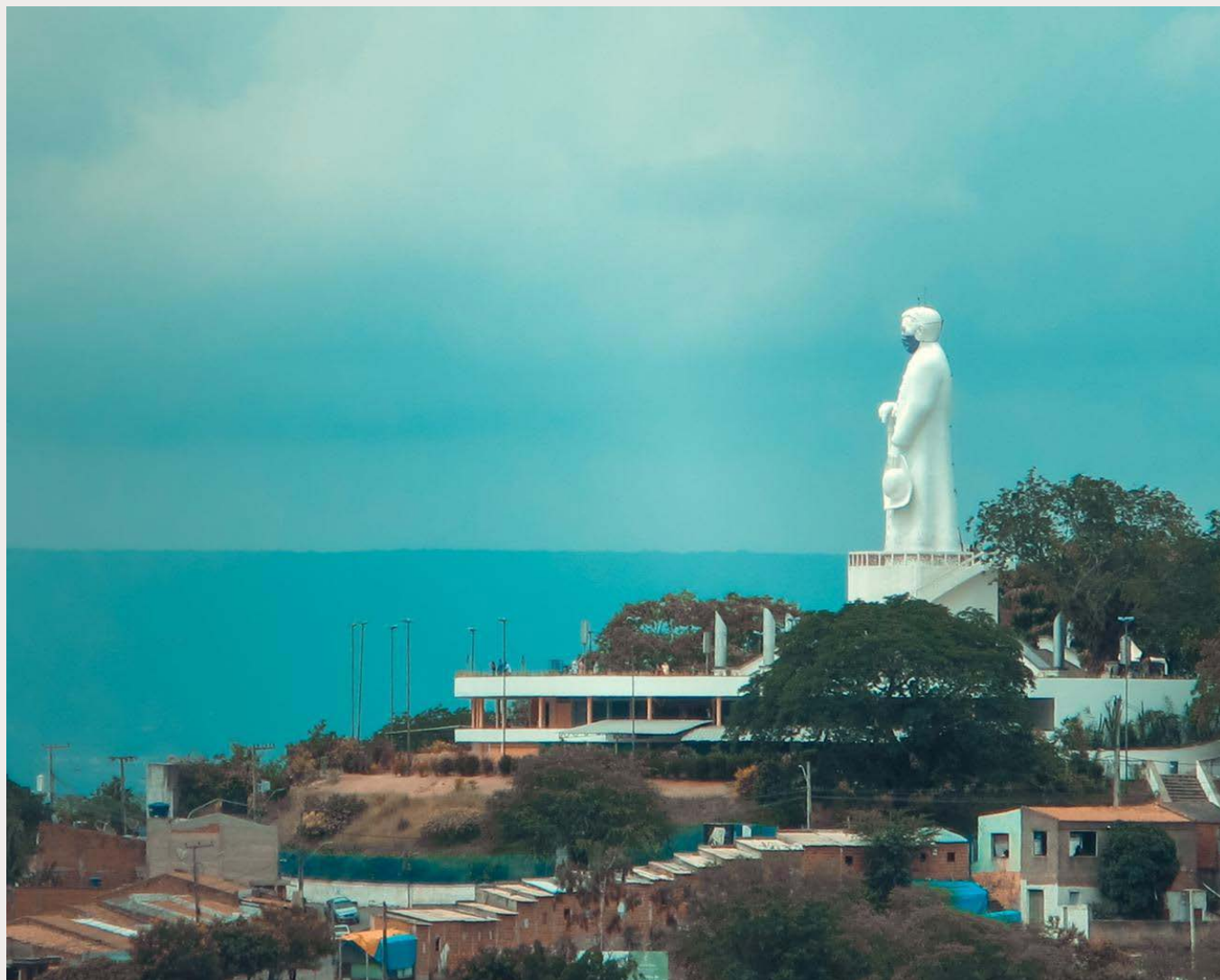


Imagem 06 - Horto do Padre Cícero
Autoria: Italo Alencar (2020)

Imagem 07 - Esboço do álbum de fotografias



"Álbum de Figurinhas Chapada do Araripe"
Autoria: Italo Alencar (2022)

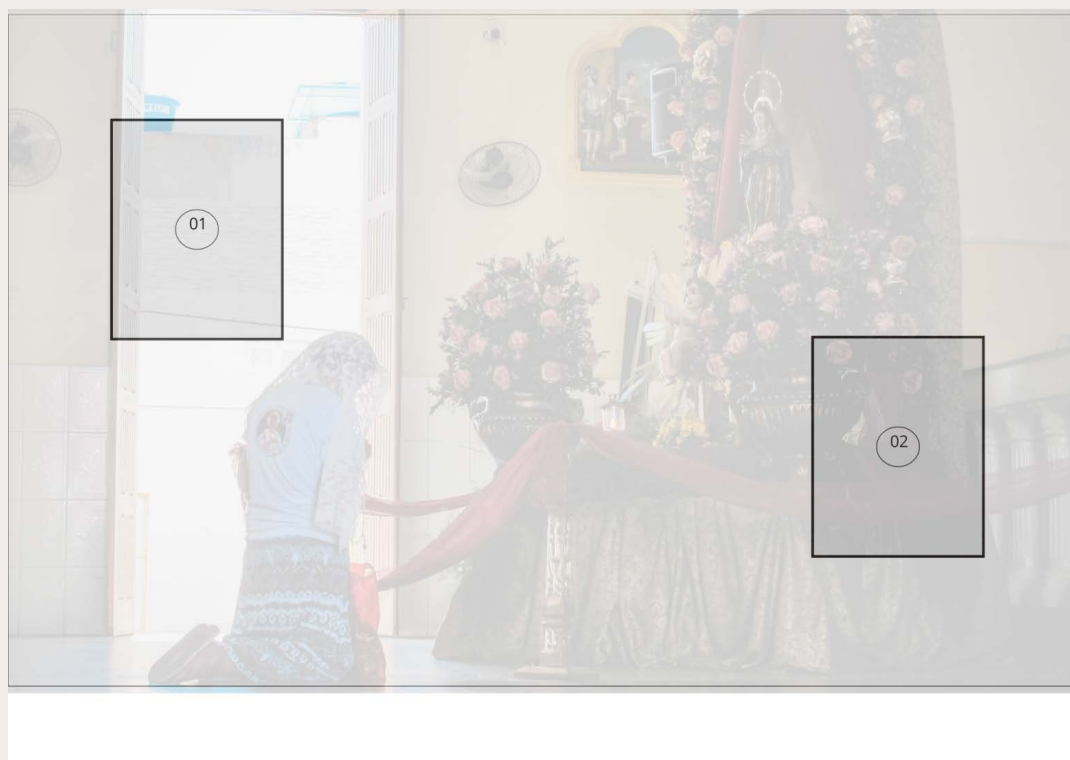


Imagem 08 - Esboço do álbum de fotografias
"Álbum de Figurinhas Chapada do Araripe"
Autoria: Italo Alencar (2022)