

# Arteriais

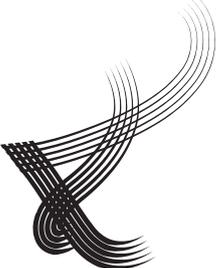


revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

ESTOU AQUI



# Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

---

MANESCHY, Orlando, VIEIRA, Lia Braga (org.)

Revista Arteriais, Ano 1, n. 01 - Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação  
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, fevereiro de 2015  
186 p.

- |                  |                              |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas             |
| 3. Música        | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

---

# ARTERIAIS >>>

Ano 1 | n. 01 | fevereiro 2015

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ica | ufpa

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA

## **Reitor**

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

## **Vice-Reitor**

Horácio Schneider

## **Pró-Reitor de Pesquisa**

Emmanuel Zagury Tourinho

## **Diretor de Pesquisa**

Antonio Carlos Rosário Vallinoto

## **Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Sonia Maria Moraes Chada

## **Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Lilium Cristina Barros Cohen

## **Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional**

Lia Braga Vieira

# FICHA TÉCNICA

## **Editores responsáveis**

Orlando Maneschy | Lia Braga Vieira

Bolsista do programa: Keyla Sobral

## **Comitê editorial**

Joel Cardoso Silva

Lia Braga Vieira

Orlando Maneschy

## **Conselho Editorial**

### **Visuais**

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.  
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.  
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.  
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.  
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.  
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.  
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.  
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.  
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

### **Musicais**

Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.  
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.  
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.  
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Lílian Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.  
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.  
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.  
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.  
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.  
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

### **Cênicas**

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.  
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

**Revisão:**

Joel Cardoso Silva | Lia Braga Vieira

**Tradução:**

John Fletcher

**Revisão Técnica:**

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

**Programação Visual:**

Keyla Sobral | Orlando Maneschy | Lucca Maia

**Diagramação:**

Lucca Maia

**Capa:**

Keyla Sobral, Estou Aqui, neon, 2015

**Agradecimentos:**

André Parente  
Arthur Barrio  
Clemente Padin  
Cristina Freire  
Cristina Tourinho  
Danielle Fonseca  
Edgardo-Antonio Vigo  
Fernando Marques  
Guy Veloso  
John Fletcher  
Jusamara Souza  
Keyla Sobral  
Lucca Maia  
Maria Manuel Baptista  
Marisa Mokarzel  
Marcos Cohen  
Marcus Vinícius Medeiros Pereira  
Murilo Rodrigues  
Pablo Lafuente  
Paulo Castagna  
Robin M. Wright  
Ubiraci da Silva Malheiros  
Vanessa Lamego

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>10</b>
<b>Portfólio</b>	<b>11</b>
Keyla Sobral	
<b>Büchner, Woyzeck, Zé: por que usar o verso em cena?</b>	<b>29</b>
Fernando Marques	
<b>Da rua e da cena: um estudo sobre turismo de teatro</b>	<b>38</b>
Maria Manuel Baptista e Vanessa Lamego	
<b>Entrevista</b>	<b>52</b>
Pablo Lafuente	
<b>Museus de arte contemporânea: entre bancos de dados e narrativas</b>	<b>57</b>
Cristina Freire	
<b>Guy Veloso: uma travessia com os Irmãos das Almas</b>	<b>67</b>
Marisa Mokarzel	
<b>Arte pública como imagem da cidade: seus trânsitos e apropriações</b>	<b>73</b>
Ubiraélcio da Silva Malheiros	
<b>Entre Cinema e Fotografia</b>	<b>80</b>
André Parente	
<b>Reflexões sobre a formação do educador musical de agora</b>	<b>93</b>
Cristina Tourinho	
<b>Dimensões de um campo musical local e suas relações com a educação musical: resultados de um programa de formação de professores</b>	<b>99</b>
Jusamara Souza	
<b>O currículo das licenciaturas em música: compreendendo o habitus conservatorial como ideologia incorporada</b>	<b>109</b>
Marcus Vinícius Medeiros Pereira	
<b>Musical body of the universe :the one and many in an amazonian cosmology</b>	<b>124</b>
Robin M. Wright	
<b>Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da história da música no Brasil do nosso tempo</b>	<b>147</b>
Paulo Castagna	
<b>Partitura - Suíte para flauta, clarineta e piano</b>	<b>158</b>
Marcos Cohen	
<b>Instruções aos autores de textos</b>	<b>183</b>
<i>Instructions for the authors</i>	

## REVISTA ARTERIAIS >>>

É com satisfação que oferecemos ao público o primeiro número da Arteriais, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (Ufpa). Arteriais nasce como fruto de um processo reunindo saberes e expressões, resultado de pesquisas acadêmicas, bem como de conhecimentos vernaculares e experimentações estéticas, congregando múltiplas manifestações do campo artístico.

Ao constituir espaço para a circulação do conhecimento, Arteriais se propõe a estabelecer um território de difusão de informações do que está sendo produzido e refletido na atualidade, sem deixar de lado a história e suas perspectivas. Nosso objetivo é constituir fluxo, reunir, desvelar e criar zonas de contato entre processos e projetos nas áreas das Artes Visuais, Artes Cênicas e Musicais, bem como suas interseções e contaminações, para além de seus campos específicos, transitando da experiência estética à crítica. Neste sentido, Arteriais estabelece, ainda, seções diferenciadas, conferindo espaço para entrevistas, portfólios e partituras.

Apresentamos nesta primeira edição a produção de dois artistas paraenses: na seção portfólio contamos com obras de grande intensidade da artista visual Keyla Sobral, e na partitura, ao final da revista, disponibilizamos o trabalho inédito do músico e compositor Marcos Cohen Suíte para Flauta, Clarineta e Piano. Fernando Marques, em artigo, destaca as obras do escritor alemão Georg Büchner, em especial o drama de um de seus protagonistas, o soldado raso, Franz Woyzeck, para depois abordar os motivos para compor a peça Zé, adaptação de Woyzeck em verso e canções, assim como Maria Manuel Baptista e Vanessa Lamego aprofundam reflexões sobre a festa e o teatro e suas possíveis articulações com o turismo. O editor e curador Pablo Lafuente, que participou da equipe curatorial da 31ª Bienal Internacional de São Paulo, concede entrevista especial a Arteriais falando sobre curadoria, tropicalidades e antropofagia. Cristina Freire aborda a relação entre obra de arte e documentação, indicando os para-

lelos entre museu e arquivo, narrativa e banco de dados; Marisa Mokarzel concentra-se sobre a série fotográfica Penitentes: de Ritos de Sangue à Fascinação do Fim do Mundo, de Guy Veloso, em diálogo com Andre Rouillé e Euclides da Cunha. Ubiraécio Malheiros destaca a arte pública e intervenções como meio de representação da cidade de Belém. André Parente debruça-se sobre a emergência de refletir sobre as relações híbridas entre fotografia e cinema presentes na arte

contemporânea brasileira. Cristina Tourinho faz reflexões sobre as possibilidades de atuação dos licenciados em música e o exercício profissional. Jusamara Souza escreve sobre as dimensões de um campo musical local e suas relações com a educação musical; Marcus Vinicius Pereira analisa projetos políticos pedagógicos das licenciaturas em Música; Robin Wright explora os significados de “Corpo” e “Espírito” em relação ao Kwai, um dos mais importantes personagens na cosmologia Hohodene; e Paulo Castagna reflete sobre o ensino da história da música do Brasil atual.

E assim nasce Arteriais, um campo fértil para o conhecimento em fluxo. Venha construir conosco!

Os editores



## ENCONTRO - SUBSTANTIVO SINGULAR

*"... vou seguindo pela vida, me esquecendo de você..."*

*Milton Nascimento*

É no meio do mundo, ao deparar-se com o desconhecido, que surge a fresta, o fino fio da lâmina, o hiato de tempo, aquele espaço de milésimo de segundo em que tudo pode acontecer: a suspensão da respiração, a bifurcação dos caminhos, a ocupação de um mesmo espaço por dois corpos... a corrida desajeitada, trêmula e desassossegada. O rasgo suntuoso de um acorde que, segundo Barthes, parece nos atordoar, já que é a errância, à procura da palavra, que impedirá o erro.

Dubiedade. O ato ou o efeito do encontro em que se dá o intervalo necessário à reunião, à ligação, à união, mas também ao choque, ao baque, ao atrito. Entretanto, é nesta brecha de imprevisibilidade que reside toda a riqueza de possibilidades de existência de um determinado território. Se me lanço ao encontro de alguém ou de encontro ao outro... Uma singela preposição a mudar o sentido das coisas, na estreita diferença entre a junção e o choque.

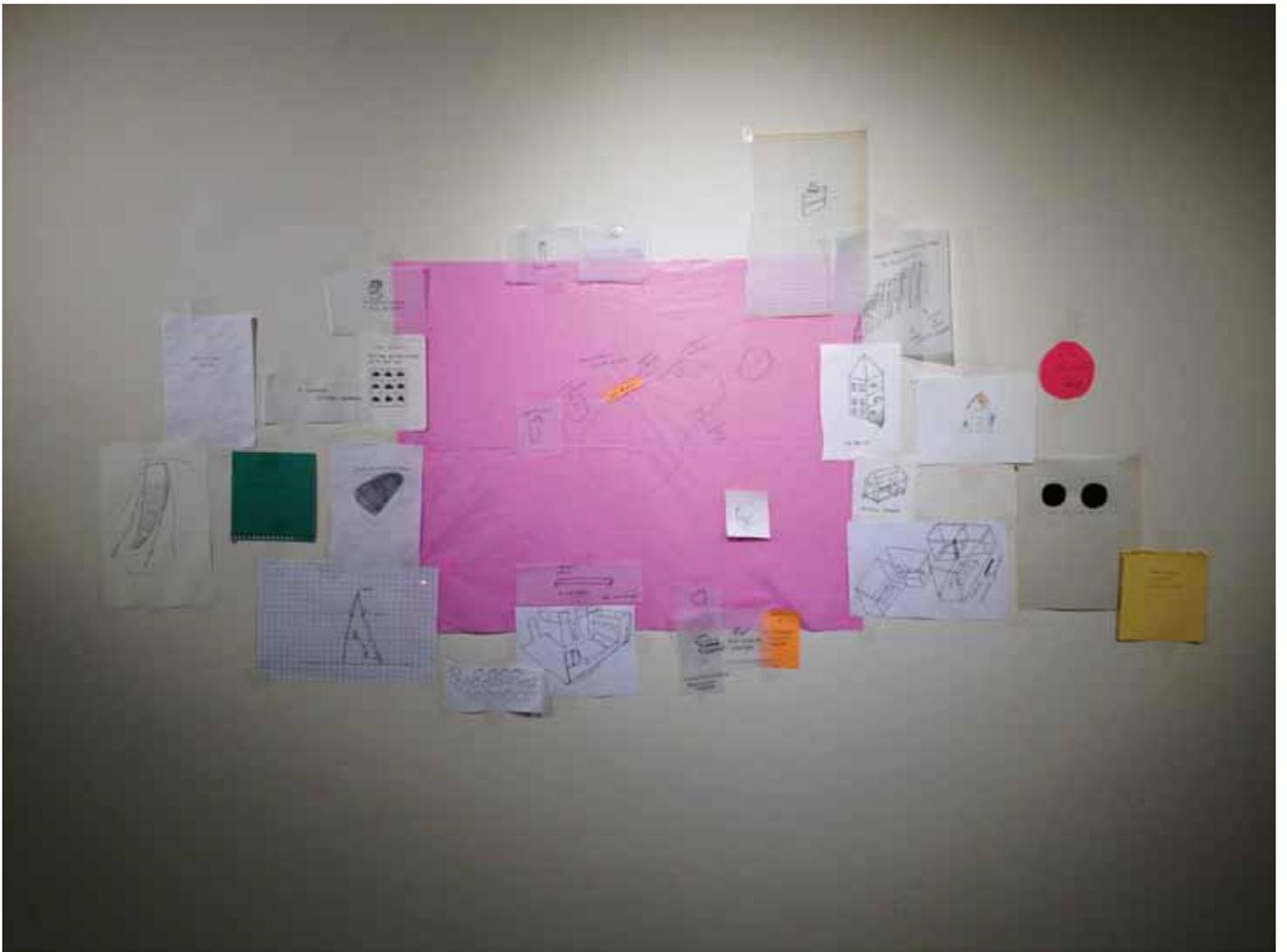
É na sutileza desse "e se..." que se manifesta a invenção de mundos. Aí, tudo vale, o descompasso, o desalinho... para ser todo todo.

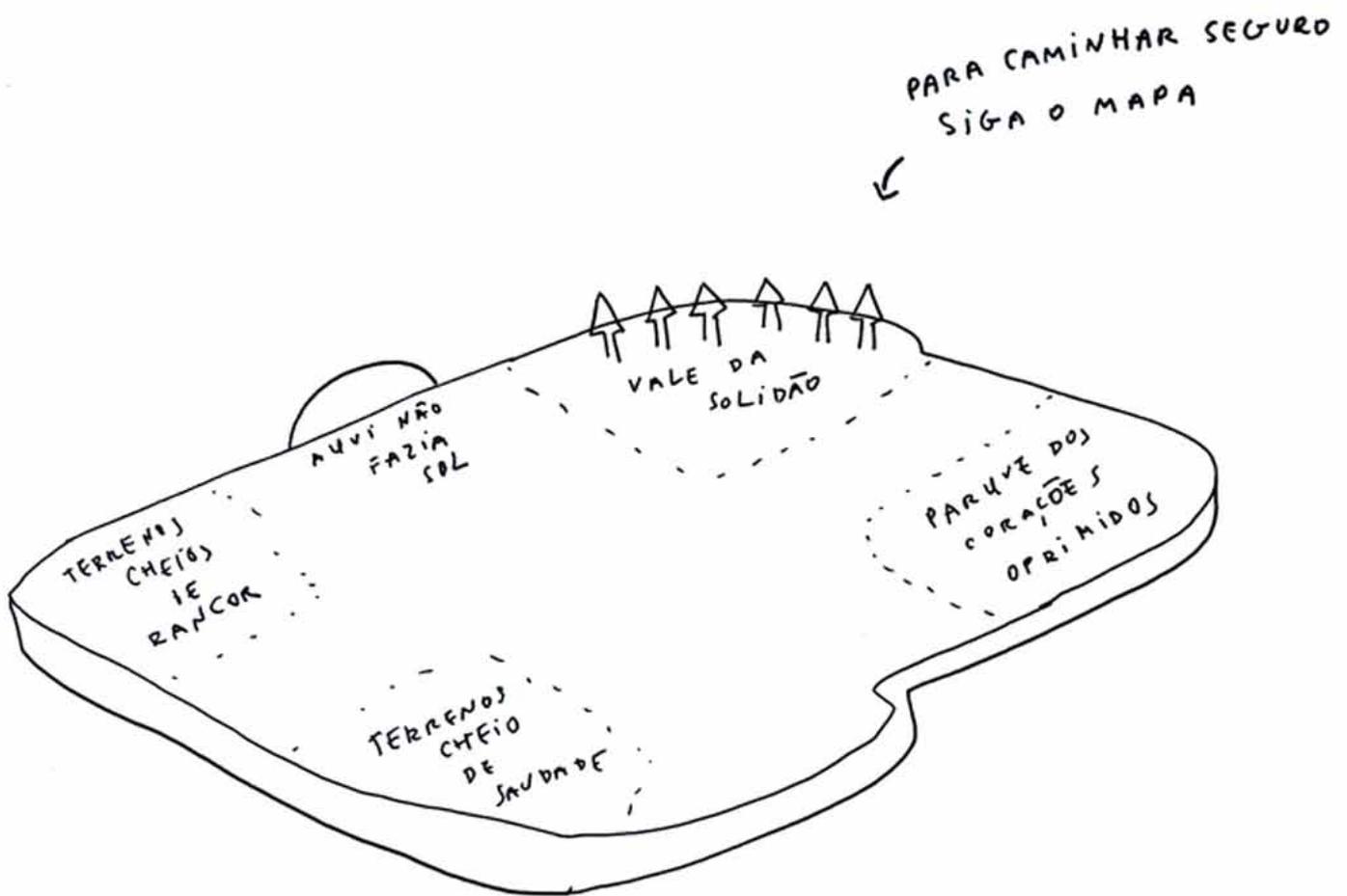
Este conjunto de obras de Keyla Sobral articula o espaço expositivo como campo de palavras existentes no jogo dos afetos. As distâncias, o posicionamento de seus objetos luminosos propõem relações que naquela instalação ocorrem de determinada maneira, mas que se podem engendrar novas em outras montagens.

Com isto, ao iluminar sentimentos, nos convida para, junto com ela, estar também ali e a experimentar, por aqueles breves momentos, a condição das vicissitudes do amor. E é assim que me encontro novamente aqui e, junto a ela, faço isso só para chamar sua atenção.

Orlando Maneschy  
Curador

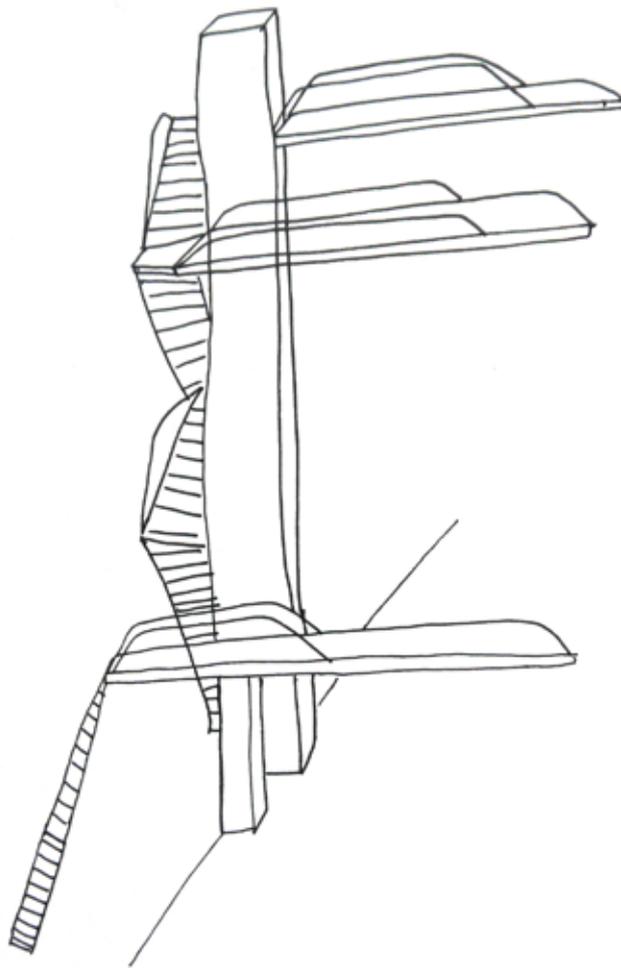
No inverno amazônico de 2015













Da Série Convite ao Salto  
2013





Da Série Convite ao Salto  
2013





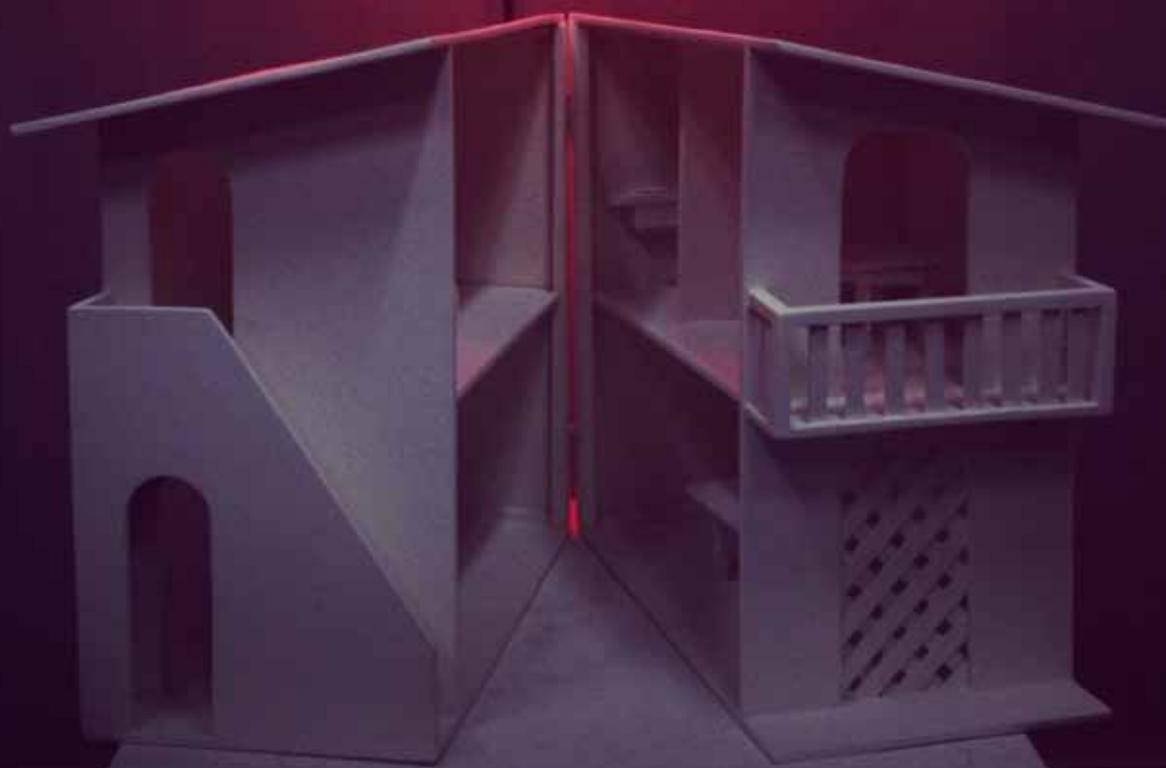
Da Série Convite ao Salto  
2013





A Varanda da  
Mulher Infeliz  
2012

Já Fomos Felizes Juntos





Onde Mora a Felicidade  
2013





Caso Você Volte  
2013

# BÜCHNER, WOYZECK, ZÉ: POR QUE USAR O VERSO EM CENA?!

Fernando Marques

## Resumo

Na primeira parte deste artigo, mencionamos as obras do escritor alemão Georg Büchner (1813-1837), considerando especialmente o drama *Woyzeck*. Ressaltamos a novidade temática e estética dessa peça, pioneira em apresentar um homem despossuído no papel principal, obra com a qual Büchner se converteria em precursor de naturalistas e expressionistas. Nas seções finais, abordamos as razões para compor a peça *Zé*, adaptação em verso e canções de *Woyzeck*. O verso pode conferir ao texto certas qualidades musicais, as quais ampliam o campo de significações da peça teatral. Exemplos tomados a *Zé* são utilizados para expor tais hipóteses.

## Palavras-chave:

Teatro Político; Teatro e Poesia;  
Ideias Estéticas.

## 1. O pé-rapado no papel principal convenções e ruptura

Autor de repertório breve, mas seminal - composto por três peças teatrais, um panfleto político e uma novela -, o alemão Georg Büchner (1813-1837) teve a obra publicada na íntegra apenas em 1879, inspirando gerações de criadores desde então. Naturalistas e expressionistas viram no dramaturgo um precursor, tanto no plano dos temas, que ele tornou socialmente incisivos, quanto no plano das formas, alteradas para a expressão de novos conteúdos. Büchner nasceu há pouco mais de 200 anos, que se completaram a 17 de outubro de 2013.

Antes de chegar ao tema anunciado no título, que alude a *Zé*, adaptação em verso e canções do *Woyzeck* de Büchner, menciono a tradição teórica relativa à tragédia, na qual se destaca o filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831). Revisitemos

## Abstract

*In the first part of this article we mention the works of the German writer Georg Büchner (1813-1837), especially considering the drama Woyzeck. We emphasize the aesthetic and thematic novelty of this play, a pioneer in presenting a dispossessed man in the lead role, work with which Büchner would become the precursor of naturalists and expressionists. In the final sections, we discuss the reasons for composing the play Zé, adaptation in song and verse of Woyzeck. The verse can give the text some musical qualities, which amplify the meanings of the play. Examples taken from Zé are used to expose such hypotheses.*

## Keywords:

Political Theater; Drama and Poetry;  
Aesthetic Ideas.

por um momento as ideias do influente Hegel, segundo comentadas pelo crítico literário inglês Raymond Williams (1921-1988) no ensaio *Tragédia moderna*. O objetivo é o de ressaltar a novidade do teatro büchneriano, como se verifica no drama *Woyzeck*. Entre outros aspectos pioneiros, a peça apresenta um homem pobre, despossuído, no papel central.

Williams fala sobre o filósofo em uma das seções de seu ensaio, explicando: "O importante na tragédia, para Hegel, não é o sofrimento enquanto tal - 'mero sofrimento' - mas as suas causas. Meus sentimentos de piedade e terror não são piedade e terror trágicos". Estes "remetem a um tipo específico de ação que é 'conforme à razão e à verdade do Espírito'" (WILLIAMS, 2002, p. 54).

O propósito de Williams consiste justamente em rastrear o modo como a teoria, dos gregos aos

modernos, delimitou a área do que se entende por dignidade trágica, dela excluindo “ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedade, morte e similares”, afirma o filósofo alemão (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p. 54-55).

Deliberação, vontade, impressa pelo personagem nos atos por ele praticados, e consciência do efeito desses atos - vontade e consciência ligadas à relevância social do herói - são condições para que se dê a legítima tragédia, pensa o prestigioso Hegel. Histórias que não atendam a tais condições não serão consideradas trágicas.

Nessa ordem de ideias, a compaixão pelos desafortunados ou, antes, certo desdém por esse sentimento pauta-se em Hegel, conforme repara Raymond Williams, por uma “linguagem similar à das proposições de decoro”. A noção de decoro havia definido o comportamento adequado a homens nobres, dando o tom ao código aristocrático da tragédia neoclássica (a de Racine, por exemplo), gênero de peças dirigidas às cortes e inevitavelmente marcadas por essa circunstância.

A conclusão, que nos pode parecer espantosa hoje, é de que a piedade não se destina ou mesmo não se deve destinar a qualquer pessoa que sofra, mas somente àquelas que a mereçam: “O homem de nobreza e grandeza (...) não tem nenhum desejo de ser sufocado por esse tipo de piedade” quanto aos desafortunados, assevera Hegel. “A verdadeira comiseração”, sentimento associado às mais altas instâncias éticas, “não é, obviamente, estimulada por maltrapilhos e vagabundos.” É o bom filósofo quem o afirma (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p. 55).

O aparente desprezo de Hegel, nesse âmbito, por todo sofrimento que não se eleve a planos efetivamente trágicos é digno de nota. O ponto de discussão para nós reside, é claro, no que se considera efetivo ou legítimo em tais casos.<sup>2</sup>

As atitudes de desprezo pela sorte de personagens que não possuem as qualidades requeridas para o herói na tragédia - elevado papel social, autodeterminação, consciência -, em teatro e teoria teatral, correspondem, guardadas as proporções, às convicções políticas que levam entidades como

a Subprefeitura da Mooca, em São Paulo, em episódio ocorrido em abril de 2013, a tratar moradores de rua como animais, expulsando-os dos locais onde dormem e tomando-lhes documentos e objetos, inclusive instrumentos de trabalho. “Maltrapilhos e vagabundos” não têm inspirado piedade nem a filósofos nem a governantes.<sup>3</sup>

O viés social que enfrenta, à base do que Brecht chamaria de “pensamento grosso”, o elitismo solene de alguns dos mais importantes teóricos da literatura, elitismo alicerçado em alegações morais e técnicas, distingue a empresa realizada por Williams no que toca à teoria da tragédia e que podemos relacionar aqui ao Woyzeck de Büchner. A peça, de 1836, seria publicada apenas em 1879, tendo sido encenada somente a 8 de novembro de 1913 - há um século, portanto.

O escritor morreu aos 23 anos, deixando três peças - Woyzeck, A morte de Danton e Leonce e Lena - e uma novela intitulada Lenz, nome de um dos autores que surgiram com o movimento Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto), nos anos 1770. Redigiu ainda, com Friedrich Weidig, o panfleto O mensageiro de Hesse.

A tradição crítica não foi sempre elitista: soube perceber, no soldado raso Franz Woyzeck, um dos primeiros protagonistas proletários, senão o primeiro, da história da literatura dramática. Dito de outra forma, Woyzeck antecipa o naturalismo em várias décadas ao destinar a um despossuído o papel principal. Sim, os pobres, desde os gregos, frequentaram as comédias; mas nunca foram vistos nas tragédias em papéis centrais.

No gênero trágico, que Aristóteles e seus descendentes consideram o mais nobre, gente do povo só aparece em papéis auxiliares, secundários. Amas e confidentes surgem nas peças de Eurípedes e Racine; personagens populares habitam as peças de Shakespeare - basta lembrar os coveiros em Hamlet ou o porteiro bêbado em Macbeth. Mas a nenhum desses dramaturgos, nem mesmo a Shakespeare, rebelde às convenções clássicas, ocorreria dar a um borra-botas a função protagonista em uma tragédia - ou num drama, gênero que progressivamente substituiria a tragédia a partir do século XVIII, mantendo, porém, algumas das velhas convenções.

Büchner logrou a façanha, o que se explica por

suas opiniões políticas, pela ocasião histórica em que escreve – cerca de quatro décadas depois da contraditória e mítica Revolução Francesa – e, do ponto de vista especificamente literário, em parte por sua admiração pelos renovadores do grupo Tempestade e Ímpeto (Goethe, Lenz, Schiller; os dois primeiros, sobretudo). Trazer para o centro da cena personagens associados à classe dos perdedores e anti-heróis correspondia a humanizá-los.

Eis o primeiro feito de Georg Büchner, capaz de chamar a atenção dos pósteros, entre eles os dramaturgos Hauptmann e Wedekind, na década de 1880; o músico Alban Berg, autor expressionista da ópera *Wozzeck*, de 1925; Bertolt Brecht ou, mais perto de nós, o cineasta Werner Herzog que, em parceria com o ator Klaus Kinski, levou à tela em 1979 o convulso, exasperado personagem.<sup>4</sup>

No Brasil, nossos encontros com *Woyzeck* se iniciam em 1948, quando Ziembinski encena a peça, em tradução de Mário da Silva. O próprio diretor interpretou o papel principal, com Maria Della Costa no de Maria, a namorada do soldado. O espetáculo cumpriu temporada de apenas 11 dias, no Rio de Janeiro, e se chamou *Lua de sangue*, colhendo para o título uma sugestão simultaneamente realista e metafórica: a imagem da lua que, indiferente e plena, assiste ao assassinato da moça pelo namorado, imagem superposta à do punhal. A lâmina ordinária, ensanguentada, mistura os tons vermelho e prata.<sup>5</sup>

A cena espelhava-se em crime que realmente ocorrera, na Alemanha de 1821, tendo sido o *Woyzeck* histórico enforcado em 1824. A defesa sustentara a inimizabilidade do assassino, destemperado ao extremo e incapaz de responder por seus atos. Sem dúvida, Büchner o retrata como homem desequilibrado e frágil, mas, a meu ver, não deixa de insinuar alguma consciência em Franz, não no momento mesmo do crime, quando age tomado por comoção, mas durante os preparativos, quando compra, aparentemente a frio, a lâmina barata com que vai matar Maria.

No entanto, ressalte-se, Büchner mostra o ato não como circunscrito a seu autor, mas dá grande relevo ao contexto, ao ambiente social, onde pululam as figuras entre caricatas e cruéis do Capitão e do Médico, que exploram e humilham *Woyzeck*. O Médico o transforma em cobaia de experiências pseu-

docientíficas, submetendo-o a uma dieta exclusiva de ervilhas, cumprida pelo soldado em troca de moedas. O Capitão o exaspera com insinuações quanto à infidelidade de Maria. O ato extremo, sugere Büchner, resulta de uma soma de pressões pelas quais Franz afinal se deixa derrotar.

Esse relevo dado ao contexto cifra-se já na forma episódica, épica, adotada pelo autor. Recorro a palavras usadas na introdução à peça *Zé*, adaptação que fiz do *Woyzeck*, para indicar genericamente os traços épicos, opostos aos que definem o tradicional estilo dramático. Lá dizia que “o texto épico interessa-se não somente pela sorte dos indivíduos, mas procura enxergá-la na moldura de quadros e processos mais amplos, sociais, portanto. Os recursos mobilizados para a obtenção desses efeitos remetem à história apresentada aos saltos, em cenas relativamente independentes umas das outras, buscando-se o painel, o mosaico”.<sup>6</sup> Enfim, mostram-se processos, mais do que se delineiam personalidades, embora o perfil do miliciano maltratado pelos superiores, traído pela namorada e espancado pelo rival seja bastante incisivo também nos aspectos psicológicos.

Incidem ainda, no *Woyzeck*, os dados do acaso: o texto permaneceu inconcluso; Büchner não chegou a terminá-lo, tendo deixado quatro manuscritos nos quais as cenas têm redação e sequência distintas. Por tudo isso, parece convidar a releituras e adaptações.

## **2. Mário de Andrade, Sigmund Freud: por que usar o verso em cena?**

Propusemos essa pergunta e tentamos responder a ela em artigo originalmente publicado em 2003.<sup>7</sup> Por que usar o verso em cena? Parto do que diz Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a música brasileira, no qual aponta as qualidades dinâmicas da música, isto é, a sua capacidade de comunicar-se com os nossos ritmos orgânicos sem apelo primeiro à inteligência, mas endereçando-se, de maneira imediata, ao senso motor e aos sentidos.

Lembrando que em teatro o verso já foi regra, enquanto a prosa era exceção (veja-se Molière, por exemplo), constato a existência de diversos graus, relativos à regularidade rítmica, para a palavra

falada ou cantada em cena. A escala começa na prosa e segue da prosa ao verso livre; do verso livre ao verso medido, metrificado, mas branco, ou seja, sem rimas; deste ao verso medido e rimado; por fim, no limite da escala, encontraríamos o verso que, já vizinho da música por apoiar-se em metro e rimas, fosse cantado, adicionando-se de ritmo definido e de alturas precisas.

Essas observações levam a uma primeira conclusão: se usarmos, em cena, o verso medido e rimado, estaremos próximos da música e da capacidade que essa arte possui de mobilizar o espectador em seus centros sensíveis, em seu inconsciente. Para não mencionar o próprio canto, é claro, com o qual a coincidência de teatro e música estaria completa. Essa conclusão preliminar liga-se às afinidades entre verso e música, supondo-se que o verso medido possua qualidades similares às da música - além de se associar a ela diretamente quando se converte em canção.

A esta altura, entram em cena Freud e o inconsciente, região psíquica mapeada por ele no livro *A interpretação dos sonhos*.<sup>8</sup> A hipótese de que o verso possa mobilizar, pelo ritmo, a estrutura física do espectador conecta-se, agora, ao fato de que a sensibilidade ao ritmo, de um lado, e o pensamento por imagens, a imaginação metafórica, ligada aos sonhos, de outro, procedem ambos da mesma fonte: o inconsciente. Assim, torna-se legítimo afirmar que exista uma relação estreita, certa fraternidade entre o estímulo rítmico e o pensamento por imagens. Metáfora e ritmo se associam, são primos.

Seguindo em nosso raciocínio, constatamos: o teatro frequentemente se pauta pelo diálogo; e, toda vez que há diálogo, a moldura social se apresenta ou se insinua. Essa moldura, seja ela qual for, deve caracterizar-se, ao menos em certa medida, por uma lógica pedestre, ligada à vida rotineira, mesmo no mais alto dos dramas - pois toda conversa precisa manter-se no plano do inteligível.

No entanto, quando o diálogo teatral aparece em verso, aquela virtude dinâmogênica, própria das canções, tende a afirmar-se. Com ela, "uma lógica menos rígida, pertinente à metáfora e a todo o arsenal da poesia lírica, invade, domina ou pode dominar a cena" (conforme o artigo de 2003). A palavra no palco, feita versos e som, poderá abarcar um campo semântico mais largo do que

a prosa poderia abranger. Eis a resposta simples à pergunta "por que usar o verso em cena?": o texto em verso estimula a fantasia, convida a sonhar.

Os valores rítmicos que aproximam a poesia da música não se resumem, claro, a metro e rima. Envolvem também as estruturas estróficas, os paralelismos e os jogos semânticos (estes, característicos da poesia).

Esses valores "conjuram os poderes da imaginação, ao mesmo tempo que emprestam a eles forma definida", isto é, forma sensorial, corpórea. Metáfora e ritmo, a seu modo incisivo e singular, ajudam a compreender a realidade, inclusive a social ou objetiva. É de se acreditar que, sem as janelas abertas pelas lentes da poesia, a realidade "permaneceria opaca em alguns de seus aspectos essenciais, pouco permeáveis à pura visada lógica".<sup>9</sup>

Acrescento: esses aspectos essenciais da realidade, os quais a poesia tem o poder de iluminar, parecem residir nas esquinas onde as instâncias social e pessoal, universal e local, abstrata e corpórea se misturam de maneira a não mais se deixarem distinguir. A inteligência divide para perceber, separa elementos com vistas a compreendê-los melhor (na esperança de reuni-los depois), enquanto a imaginação metafórica, associada ao estímulo rítmico, opera por síntese, relacionando as coisas por afinidade e contraste, um pouco à maneira dos sonhos. São duas formas básicas de apreender o mundo, a analítica e a poética; desnecessário dizer que precisamos de ambas.

Menciono a seguir trechos da peça *Zé*, ilustrando o trabalho que busquei fazer ao adaptar *Woyzeck* em verso e canções.

### 3. Poesia e estrutura dramática

Vali-me de diversos metros em *Zé* - pareceu-me não haver por que insistir em uma só medida. Assim, utilizo o verso de cinco, seis, sete, oito, nove ou dez sílabas. O verso de sete sílabas, comum em português tanto na poesia popular quanto na poesia culta, aparece com frequência na peça. É uma espécie de coringa a que se recorre quando se quer garantir fluência e leveza.

O metro de nove sílabas, não tão comum, surge

em momentos específicos, que se pretendem relacionados uns aos outros. Já o decassílabo sugere certa solenidade e às vezes comparece parodicamente ao texto. Os metros casam-se ao número de versos por estrofe e à distribuição das rimas, conforme cada trecho.

Na primeira cena, o metro é o de cinco sílabas, medida breve e, portanto, ágil. As estrofes têm cinco versos cada, com o seguinte esquema de rimas: o primeiro verso casa-se com o último, o segundo com o terceiro, enquanto o quarto fica solto. O motivo de ligar o primeiro verso ao quinto foi o de tentar tornar menos óbvio o efeito da rima. Capitão e Zé dialogam, enquanto o soldado barbeia o oficial. A autoridade o repreende:

### Capitão<sup>10</sup>

- Calma, José, calma!

Assim fico tonto.

O bigode pronto

em tempo tão curto

não vale uma palma!

Calma, homem, calma!

Ganhei dez minutos

exatos, enxutos.

Pra que tanta pressa?

Mais vale é a alma...

Adiante, o Capitão, sempre a depreciar o miliciano, condena-o por ser pai sem ser casado, ao que Zé vai responder dando mostra de que entende o próprio e precário papel social:

### Zé

- Nós, pés de chinelo...

Sabe, o dinheiro,

quem não tem dinheiro...

Temos carne e sangue,

mas sangue amarelo.

Somos desgraçados

neste e noutro mundo.

Lá no céu profundo,

mesmo lá, seremos

somente empregados.

Outro caso liga-se ao metro de nove sílabas, com o qual se fazem os versos da "Canção de Maria". A música aparece em versão instrumental já na abertura e, com letra, na terceira cena da peça. Embora escrita em forma de diálogo, é cantada em solo por Maria, como se pensasse em voz alta:

### Maria (cantando)

- Maria, teu homem foi embora.

Com cria de colo e tão sozinha,

menina, que vais fazer agora?

Cantar e dançar a noite toda,

perdi o meu homem mas, sozinha,

mil outros então à minha roda estão

Com quais artifícios alimentas

a cria que levas em teu braço,

Maria, e como te sustentas?

Aprendo a dançar na noite acesa,

nas ruas escuras onde caço

fregueses às vezes, a tristeza, não

O eneassílabo é replicado noutros momentos. Por exemplo, quando Maria, em casa com seu filho (cena 8), lembra-se do Tamboreiro-mor, que ela viu passar e por quem se encantou. A moça traz um par de brincos nas mãos, presente do militar

que a corteja. Pensando ao mesmo tempo em Zé e no Tamboreiro, diz para si própria, mesclando as reflexões a ordens dirigidas à criança, que permanece acordada:

### **Maria**

- Um homem mandou o outro embora!

(Olha-se no pedaço de espelho.)

As pedras que brilham... Pedras lindas...

Falou que elas eram... (ao Menino) Mas agora

de olhos fechados, que o papão...

(A criança esconde os olhos com as mãos.)

Agora! Fechados, mais ainda!

E fique quietinho, pois senão...

(Cantarola murmurando, boca fechada,

a "Canção de Maria".)

Sublinho: os versos dessa fala têm o mesmo metro dos versos da canção, o que confere caráter temático ao embalo das nove sílabas; com ele é reiterado o motivo dessa passagem na qual se enfatizam os sentimentos de Maria. A seguir, muda-se o metro de nove para sete sílabas e se somam novos dados à circunstância:

### **Maria**

- É ouro, mas com certeza.

Será que me fica bem

no baile? Será que não?

Gente como eu, sem vintém,

que mal vale o quanto pesa,

o espelho achado no chão...

Mas tenho os lábios vermelhos

feito os das grandes madames

com seus homens tão bonitos,

faniquitos e vexames.

A alegria dos espelhos...

Mundo engraçado, esquisito.

Por fim, menciono exemplos relativos ao heptassílabo na canção "A profissão de Cátia", na cena 23, passada na taberna, e ao decassílabo do soneto dito pelo Policial, frente ao corpo de Maria, na penúltima cena da peça.

Cátia revela-se lúcida. Cantando em diálogo com Zé, afirma:

### **Cátia**

- Eu não quero ser escrava

na copa de algum doutor,

onde a louça que se lava

não me paga meu suor,

onde a cova que se cava

não vale o viver de amor!

Por moedas não me dava,

mas dando me dou melhor.

Por moedas não me dava,

mas dando me dou melhor.

(...)

- Eu não quero ser a moça

da roça de algum senhor,

onde a lavra não é nossa

e é pobre a própria dor,

onde a terra e onde a choça

pertencem a seu major!

Poderia estar na roça,

mas dando me dou melhor.

Eu larguei a vida insossa,

que dando me dou melhor!

Já no desfecho (cena 26, penúltima), o funcionário analisa o crime:

### **Policial**

- Se não me engano, crime passional:

tantas facadas pedem um Otelo.

Um bom assassinato, nada mal.

Um verdadeiro assassinato, e belo.

De fato, os vários golpes de punhal, dados à pressa e sem sinal de zelo,

demonstram que não é profissional

o doido que entendeu de cometê-lo.

Um crime de amador, literalmente,

nos dois sentidos que a palavra tem:

a lâmina ordinária, sem mestria,

dilacerou a carne de Maria.

Mas quem não ama não mata assim tão bem...

Havemos de pegar o delinquente.

Deixo ao leitor a sugestão de que visite o texto, quem sabe procurando verificar o efeito temático de certas recorrências sonoras e semânticas, pelas quais o verso exerce o seu papel na estrutura geral das cenas.

Falando em tese, em relação à qual a peça Zé será um caso particular, reitero: a imagem e o ritmo, intensificando-se mutuamente e tendendo juntos ao que chamei de forma corpórea, ajudam a compreender a realidade, inclusive a objetiva ou política; nem se poderia considerá-los de outro modo, como simples adornos. O real pareceria opaco, obscuro, informe se não dispuséssemos das lentes da analogia.

### **Notas**

**1.** Trabalho desenvolvido a partir de dois textos do autor: “Büchner, Woyzeck, Zé”, introdução à peça Zé, de 2003, e “A palavra no palco - por que usar o verso em cena”, artigo publicado na revista Folhetim, no mesmo ano. Palestra pronunciada durante o VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (UFPA, Belém); durante o simpósio Georg Büchner (1813-1837): 200 Anos (USP/Goethe-Institut, São Paulo); em participação no Festival IdA 25 anos (Instituto de Artes da UnB); e na Semana Gita - Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante (UFPA, Belém), em 2013 e 2014.

**2.** Ignorar a dor anônima, comum, nas tentativas de explicar o mundo equivaleria a renunciar a entendê-lo - é o que se pode suspeitar. Em A morte de Danton, o inglês Payne, no contexto de uma discussão sobre a existência de Deus, ocorrida numa cadeia em Paris, durante a Revolução Francesa, afirma ideias afins: “Toma nota desta pergunta, Anaxágoras: por que sofro? É essa a cidadela do ateísmo. A mais leve contração de dor, ainda que se produza apenas num átomo, abre na criação uma fenda de alto a baixo”. Georg Büchner, A morte de Danton, 1988, p. 72.

**3.** Segundo matéria da Agência Estado reproduzida em UOL Notícias (11-04-2013), “as autoridades declararam ‘tolerância zero’ a crime, lixo e moradores de rua”. Já no Rio de Janeiro, um ano mais tarde, a polícia militar obedeceria com truculência à ordem judicial de reintegração de posse de terreno e prédio da empresa Oi, no Engenho Novo. Moradora da área disse ao portal Terra que os policiais praticaram “um verdadeiro massacre lá dentro” e que as famílias foram “enfileiradas como se fossem presidiários” (11-04-2014).

**4.** Vale citar ainda o DVD com a ópera Wozzeck, de Berg, dirigida por Sebastian Weigle (música) e Calixto Bieito (cena), produção catalã de 2006. Há também DVD com a ópera transformada em filme para a tevê, dirigido por Joachim Hess em 1970 (disponível no YouTube).

**5.** O encenador Ruggero Jacobbi havia sugerido a Sandro Polloni, produtor e ator do Teatro Popular de Arte, a montagem da peça alemã e depôs em 1956: “O espetáculo foi excelente. Ziembinski resolveu o problema das mudanças de cenário com habilidade e simplicidade. Alguns atores (Maria,

Samborsky, Guerreiro) estavam extraordinários. Mas o texto, em sua aspereza, em sua falta de estrutura aparente, em sua pureza sem concessões, ficou inatingível, obscuro, para o grande público. Muita crítica demonstrou a incompreensão mais absoluta. Somente Pompeu de Souza escreveu uma 'louvação', que é uma de suas páginas mais vivas. Isto foi em setembro de 1948. Estamos ficando velhos; Woyzeck continua jovem, continua a ser 'um caso aberto'". Jacobbi, em: Yan Michalski, Ziembinski e o teatro brasileiro, 1995, p. 136-137.

6. Marques, São Paulo, É Realizações, 2013, p. 17.

7. O artigo, referido em nota anterior, chama-se "A palavra no palco - por que usar o verso em cena", publicado pela primeira vez na revista Fohetim, n. 16, e republicado em Últimos - comédia musical, em 2008. Ampliado, saiu ainda na coletânea de artigos Poesia: o lugar do contemporâneo, de 2009, organizada por Sylvia Cyntião. Neste segundo caso, procuro ilustrar o tema com exemplos tomados a peças teatrais.

8. Vali-me aqui de "A relação dos chistes com os sonhos e com o inconsciente", seção do livro Os chistes e sua relação com o inconsciente na qual Freud, em 1905, resume as ideias expostas cinco anos antes em A interpretação dos sonhos.

9. Segundo artigo de 2009, citado.

10. As citações de Zé procedem da segunda edição da peça (São Paulo, É Realizações, 2013). Aponto apenas as cenas de que os trechos foram extraídos, dispensando a menção das páginas.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.  
ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. São Paulo: Annablume, 1993.

BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

\_\_\_\_\_. *A morte de Danton*. Tradução: Maria Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Bicho do Mato, 2012.

\_\_\_\_\_. *Woyzeck e Leonce e Lena*. Tradução: João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Woyzeck*. Tradução, apresentação e notas: Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2003.

\_\_\_\_\_. *O mensageiro de Hesse*. Em: *Cadernos de Teatro Alemão*, n. 37. Tradução: Felícia B. Volkart. Porto Alegre: Institutos Goethe do Brasil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Lenz*. Em: *Cadernos de Teatro Alemão*, n. 37. Grupo de tradutores coordenado por A. Rudolph. Porto Alegre: Institutos Goethe do Brasil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Lenz*. Em: BÜCHNER, Georg; SCHNEIDER, Peter. *Lenz*. Tradução: Irene Aron. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANETTI, Elias. "Georg Büchner". Em: *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREUD, Sigmund. "A relação dos chistes com os sonhos e com o inconsciente". Em: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid D. (orgs.). *Büchner na pena e na cena. Com as obras O mensageiro de Essen, A morte de Danton, Lenz, Leonce e Lena, Woyzeck e cartas*. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LENZ, J.M. Reinhold. *Notas sobre o teatro*. Em: LENZ, J.M. Reinhold. *Notas sobre o teatro*; GOETHE, J.W. *Regras para atores*. Tradução e prefácio: Fátima Saadi. Coleção Dramaturgias. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LOCKETT, Joseph L. "As good a murder as you'd ever want to see". Texto disponível na internet.

MAGALDI, Sábado. "Woyzeck, Büchner e a condição humana". Em: *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MARQUES, Fernando. *Zé - peça em um ato. Adaptação do Woyzeck em verso e canções. Com a introdução "Büchner, Woyzeck, Zé"*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Zé - peça em um ato*. 2ª edição. Prefácio: Valmir Santos. São Paulo: É Realizações, 2013.

\_\_\_\_\_. *Últimos - comédia musical em dois atos*. Livro-CD. Prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Pau-

lo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. "A palavra no palco - por que usar o verso em cena". Em: *Folhetim*, n. 16. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, janeiro-abril de 2003.

\_\_\_\_\_. "A palavra no palco - por que usar o verso em cena?". Versão ampliada do artigo de 2003. Em: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: UnB/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Edição final: Fernando Peixoto. Colaboração: Johana Albuquerque. São Paulo-Rio de Janeiro: Hucitec; Ministério da Cultura/Funarte, 1995.

PEIXOTO, Fernando. **Georg Büchner - a dramaturgia do terror**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROSENFELD, Anatol. "Büchner". Em: **Teatro moderno**. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1985.

THEODOR, Erwin. "Büchner, homem e autor". Em: *Cadernos de Teatro*, n. 93. Rio de Janeiro: O Tablado, abril-junho de 1982.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

## Ópera e filmes

BERG, Alban. *Wozzeck*. CD. Direção de Ingo Metzmacher. Bo Skovhus (*Wozzeck*), Angela Denoke (*Marie*) e elenco. Com a Orquestra Filarmônica e o Coro da Ópera de Hamburgo. Gravação ao vivo, 1998. EMI, 1999.

BERG. *Wozzeck*. DVD com a ópera de Alban Berg, dirigida por Sebastian Weigle (música) e Calixto Bieito (cena). Franz Hawlata (*Wozzeck*), Angela Denoke (*Marie*) e elenco. Com a Orquestra Sinfônica e o Coro do Gran Teatre del Liceu, Barcelona. Gravação ao vivo, 2006. Opus Arte, 2007.

BERG. *Wozzeck*. DVD. Versão da ópera em filme para a televisão, dirigido por Joachim Hess. Regência: Bruno Maderna. Com a Orquestra Filarmônica e o Coro da Ópera de Hamburgo. Alemanha, 1970. Arthaus Musik. Disponível no YouTube.

HERZOG, Werner. *Woyzeck*. Filme dirigido por W. Herzog. Com Klaus Kinski. Alemanha, 1979.

WAJDA, Andrzej. *Danton*. Filme dirigido por A. Wajda. Com Gérard Depardieu. França/Polônia/Alemanha Ocidental, 1983.

## Sobre o autor

Fernando Marques é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, escritor e compositor. Doutor em Literatura Brasileira pela UnB com tese sobre teatro musical. Publicou os livros *Retratos de mulher* (poemas; *Varanda*, 2001); *Contos canhotos* (LGE, 2010); *Zé - peça em um ato* (2ª. edição, *É Realizações*, 2013); *Últimos - comédia musical em dois atos* (livro-CD; *Perspectiva*, 2008); *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues* (Editora UnB/Ler Editora, 2012) e *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* (*Perspectiva*, 2014).

# DA RUA E DA CENA: UM ESTUDO SOBRE TURISMO DE TEATRO

**Maria Manuel Baptista  
Vanessa Lamego**

## **Resumo**

O presente artigo procura compreender e aprofundar a relação existente entre a festa e o teatro e evidenciar de que modo essa associação pode ser integrada na atividade turística, nomeadamente através do conceito de Turismo de Teatro. Este estudo produz, assim, um levantamento bibliográfico e uma discussão teórica acerca desta temática, onde se concluiu que apesar de não ser evidente a relação entre a festa e o teatro, esta revela-se muito claramente através do ritual e do jogo, dois elementos presentes em ambas as práticas. Com efeito, o sector do turismo não se restringe apenas aos meios de alojamento, transporte e entretenimento, mas também a todas as manifestações culturais que motivam a visita dos turistas. Nestas manifestações podem incluir-se o teatro e a festa, dois elementos que não foram desenhados com o objetivo turístico, mas que possuem grande potencialidade a este nível e que configuram um tipo de turismo cultural que tem vindo a ser designado na literatura da especialidade por Turismo de Teatro.

## **Palavras-chave:**

Festa; Teatro; Teatralidade; Espetáculo; Turismo de Teatro

## *Abstract*

*This article seeks to understand the relationship between the festival and the theatre and show how this relationship can be integrated in tourist activity, namely through the concept of Theatre Tourism. This study results, thus, in a literature review and a theoretical discussion about these issues, in which was concluded that although the relationship between the festival and the theatre it's not obvious, it is clearly revealed through the ritual and the game, two elements present in both practices. Indeed, the tourism sector is not restricted only to the accommodation, transportation and entertainment segments, but also to the cultural events that motivate tourist's visits. These manifestations may include the theatre and the festival, two elements that were not designed with a tourist purpose, but have a great potential at this level and form a type of cultural tourism that has been designated in the literature as Theatre Tourism.*

## **Keywords:**

Festival; Theatre; Theatricality; Spectacle; Theatre Tourism

## Introdução

Apesar de não existir ainda muita literatura que fundamente a relação existente entre a festa e o teatro, alguns estudos começam a abordar esta perspectiva, mesmo que de um modo muito abrangente. Assim, o que se verifica é que são muitas as manifestações populares que se têm consolidado a partir da utilização de formas de expressão dramática, podendo, por isso, adotar diferentes designações, tais como 'folclore', 'tradição popular', 'manifestações culturais', 'formas de resistência étnicas', 'formas de expressão artística', 'teatro popular', 'rituais', 'performances', 'manifestações expressivas' ou simplesmente 'cultura' (FRANZONI, 2012).

Estas manifestações populares de carácter dramático são, atualmente, abordadas por duas áreas (a da antropologia e a das artes cénicas) que as classificam de modo diferente. A antropologia considera que estas são "manifestações vivas que mobilizam e articulam atores e significados diversos, sua dramaticidade (...)" (FRANZONI, 2012, p. 52). Por sua vez os estudos em artes cénicas observam que estas manifestações constituem "expressões artístico-culturais marcadas por sua teatralidade e/ou espetacularidade, que podem ser estudadas tanto por seu carácter espectacular e performático, quanto a partir de elementos da técnica e do fazer 'teatral' ali experienciados por aqueles que realizam estas manifestações" (FRANZONI, 2012, p. 52). Apesar das diferenças entre as duas áreas, ambas defendem a utilização da linguagem dramática em manifestações populares, quer sejam mais ou menos tradicionais (FRANZONI, 2012). Com o crescimento da produção académica no campo das artes cénicas, a investigação sobre os aspetos dramáticos das manifestações populares adquiriu novas dimensões, entre as quais se encontra uma nova preocupação com a espetacularização, que começou a ser abordada segundo outras perspectivas (FRANZONI, 2012).

Por outro lado, o teatro<sup>1</sup> tem sido considerado como uma atividade de suporte ao turismo pelas suas qualidades de entretenimento e lazer. (BELL-GAM, 2009). Deste modo, apesar de geralmente serem vistas como independentes, as indústrias do teatro e do turismo apresentam características em comum: permitem atrair um elevado número de indivíduos e contribuem para a economia

dos locais onde se encontram (BELL-GAM, 2009). Além disso, segundo Bell-Gam (2009), o teatro, tal como o turismo, apresenta grandes potencialidades no que respeita ao desenvolvimento dos destinos, uma vez que este possui qualidades ao nível pedagógico, político, social e económico.

Pelo facto de a investigação nesta área ser ainda recente e reduzida, este artigo pretende ser um contributo a este nível, procurando uma melhor compreensão do que esta complexa temática implica, quer ao nível da dimensão teatral da festa, quer ao nível da sua relação com o turismo. Assim, o presente artigo tem como objetivos compreender e aprofundar a relação existente entre a festa e o teatro e evidenciar de que modo essa associação pode ser utilizada ao nível do turismo, através do conceito de Turismo de Teatro. Para tal, procedeu-se a uma revisão bibliográfica que aborda a dimensão teatral da festa, os conceitos de teatralidade, espetacularidade e performance (noções associadas ao teatro, que permitem explicar a conexão entre o mesmo e a festa) e o modo como esta relação entre a festa e o teatro pode ser utilizada no contexto do turismo, nomeadamente no que concerne ao Turismo de Teatro.

## 1. A dimensão teatral da Festa

A festa surge como um "evento associado ao universo mental e religioso, fruto de uma promessa ou de uma graça alcançada" (SARAIVA & SILVA, 2008, p. 9), ou seja, como um pretexto para celebrar. Segundo Durkheim (1968), as festas surgiram pela necessidade de separar os dias ou períodos que são destinados às atividades do quotidiano daqueles que se dirigem às atividades sagradas. Esta pode ser estudada segundo várias áreas de conhecimento, procurando cada uma destas abordar o seu conceito (SARAIVA & SILVA, 2008). Assim, verifica-se uma elevada quantidade de literatura sobre festividades. No entanto, estes estudos geralmente apresentam a descrição minuciosa dos eventos e poucas vezes englobam os contextos sociais e económicos em que ocorrem (AMARAL, 1998).

Neste sentido, várias definições têm sido propostas. Falassi (1987, p. 1) considera que uma festa "é um evento, um fenómeno social, encontrado em praticamente todas as culturas humanas". Por sua vez, Getz (1991, p. 54) defende que uma festa é

uma “celebração pública, independentemente de ter natureza sagrada ou profana, que inclui rituais e comemorações”. Hartmann (2011, p. 234) propõe uma definição semelhante ao conceito de ‘formas festivas’ de Guss (2000): “uma variedade de eventos públicos como Carnaval, paradas, concertos, feiras, quermesses, funerais, festas de santos - procissões, competições esportivas, comemorações cívicas e demonstrações políticas e julgamentos”. De um modo geral, observa-se que a festa é considerada como um evento, que pelo seu carácter social e cultural deve ser de acesso livre a toda a população. A festa tem ainda um tema, algo que motiva a sua celebração, sendo que este pode oscilar entre o cerimonial e o festivo, entre o sagrado e o profano.

Com vista à conceptualização do conceito de festa, devem considerar-se dois aspetos fundamentais: a participação e o tempo (AMARAL, 1998). Uma festa pressupõe não só a presença de um público, mas também a sua participação na mesma, sendo este o principal critério que a diferencia do puro espetáculo. No que respeita ao tempo da festa, no limite considera-se que “tudo é festa durante o tempo da festa” (AMARAL, 1998, p. 40). Partindo da questão da participação na festa, Jean Duvignaud (1983) propõe uma nova classificação, dividindo a festa em duas tipologias: as festas de participação e as festas de representação. As festas de participação incluem as cerimónias públicas, nas quais toda a comunidade participa, sendo que os participantes são conscientes dos mitos, símbolos e rituais representados. As festas de representação caracterizam-se por ter ‘atores’ e ‘espetadores’. Os atores, que são geralmente em número restrito, participam diretamente na festa, que é organizada para os espetadores. Estes, por sua vez, participam indiretamente na mesma, pela qual podem ou não ser afetados, atribuindo-lhe um determinado significado. Quer os espetadores, quer os atores são conscientes da envolvente da festa (rituais, cerimónias e símbolos), entendendo o evento de modo diferente, consoante o papel que lhes é atribuído. No entanto, Amaral (1998) refere que é possível existir um nível intermédio entre estas categorias propostas por Jean Duvignaud.

Conforme o objeto de estudo ou o tipo de festa em análise, a festa pode ser associada a outros temas. Neste sentido, esta pode ser entendida

como um momento ritual, sagrado, relacional e comunitário, e ainda como um instrumento de reprodução de padrões vigentes, relacionado com a procura de significados no passado para o quotidiano e vida social presente

(LUÍNDA, 2001). Considerando a perspetiva da festa como um momento ritual, observa-se que esta é baseada em Turner (1974), uma vez que o autor define a noção de *communitas*<sup>2</sup> como conceito articulador da festa. Para Turner (1974) *communitas* permite demonstrar a posição da festa, bem como de outras manifestações culturais representantes do folclore e da cultura popular. Neste sentido, torna-se necessário compreender, em primeiro lugar, o conceito de ritual. Segundo Victor Turner, Elizabeth Tolbert e, mais recentemente, James MacLynn Wilce, o Homem começou a ‘ritualizar’ antes mesmo de começar a falar (SCHIAPPA, 2012).

O Ritual pode ser definido como um conjunto de ações organizadas (ritos), executadas, sobretudo, pelo seu valor simbólico, que é prescrito por uma religião ou pelas tradições de uma comunidade. O termo exclui, regra geral, ações que são escolhidas arbitrariamente pelos seus executantes, ou ditas meramente pela lógica, acaso, necessidade, etc. Podemos também dizer que um ritual pode ser executado em ocasiões específicas, ou na intimidade de vários indivíduos ou comunidades. Pode ser levado a cabo por um único indivíduo, por um grupo, ou por uma comunidade inteira; pode acontecer em espaços arbitrariamente escolhidos ou outros reservados especialmente para o efeito; tanto em público como em privado e/ou, ainda, perante um público específico. Um ritual pode ser restrito a um subgrupo de uma comunidade e pode permitir a passagem entre condições religiosas ou sociais (SCHIAPPA, 2012, p. 66).

O ritual, público ou privado, cria uma perceção diferenciada, dialética e simbólica de aspetos do quotidiano da vida social de um povo (GOMES, 2007). Pela sua natureza simbólica, são diversas as ações que podem ser incorporadas num ritual, nomeadamente gestos, palavras, produção de textos, música, canções, danças, procissões, manipulação de objetos, vestuário, consumo de comida e bebidas, entre outros. Verifica-se, assim, que existe no ritual uma seleção e utilização de determinados elementos, reconhecidos pela comunidade, tal como acontece na festa.

Além disso, é evidente no ritual a presença de diversas características em comum com o teatro. É usual associar o ritual e a festa à origem do te-

atro, sobretudo no que respeita a manifestações de carácter religioso. Esta ideia tem sido contestada por alguns autores, uma vez que o ritual diz respeito a uma ação complexa que estabelece a ligação entre uma comunidade e a divindade (SCHIAPPA, 2012). No entanto, pode-se afirmar que quer o teatro, quer o ritual integram as mesmas ações simbólicas, visto que se caracterizam por atos comunicativos dirigidos para um ou mais espetadores, tendo ambos como intuito “comunicar alguma coisa” (SCHIAPPA, 2012, p. 69), além de que “o ritual produz um efeito, que mais do que figurativamente mostrado, é realmente produzido na ação” (HUIZINGA, 1990, p. 18).

O ritual encontra-se estritamente associado à sociedade, até mesmo pelo seu papel fulcral no que respeita à organização das comunidades. Do mesmo modo, o teatro pode também ser considerado, para além da vertente artística, como um instrumento cívico. Quando se parte desta ideia, é possível observar duas noções de teatro: teatro enquanto arte e teatro enquanto metáfora da sociedade (SCHIAPPA, 2012). O teatro enquanto arte caracteriza-se pela ficção, mesmo que represente situações reais, e pela presença de espetadores que se deslocam a um espaço com a consciência de que irão assistir a um espetáculo que foi propositadamente elaborado para ser exibido uma ou mais vezes, sabendo que o que está a ser apresentado não é realidade, mas sim uma representação/ficção. Por sua vez, no teatro enquanto metáfora da sociedade o objetivo é mostrar as relações entre os indivíduos e os seus grupos sociais, utilizando um conjunto de normas e convenções que foram apreendidas previamente e que são reproduzidas naquele momento, pelo que o comportamento observado é semelhante ao dos atores que representam um papel e que agem de acordo com um conjunto de indicações e regras adequadas a uma situação em particular. Assim,

se, por um lado, no teatro enquanto arte são representadas ações ou situações inspiradas em comportamentos humanos, por outro, no teatro enquanto metáfora, a construção do Eu social procede de uma aprendizagem de costumes e normas de conduta que diluem o comportamento instintivo, pelo menos no que diz respeito às relações interpessoais e sociais, e o tornam semelhante a uma representação (SCHIAPPA, 2012, p. 71).

Neste sentido, a maior convergência do teatro com o ritual verifica-se precisamente quando este

é visto enquanto metáfora da sociedade, visto que várias formas da prática teatral ou parateatral estão diretamente relacionadas com a organização do Homem em sociedade (SCHIAPPA, 2012).

Além do ritual, existem outros elementos que permitem compreender a dimensão mais teatral da festa, como por exemplo o jogo. De acordo com Duvignaud (1983) e Turner (1974), não se deve confundir a festa com o jogo, uma vez que neste último é evidente a utilização de regras e códigos, enquanto na festa o objetivo é destruir toda a regulamentação, sem transgredi-la. Todavia, Huizinga (1990) discorda destes autores e afirma que entre o jogo e a festa existem estreitas relações, já que em ambos predomina a alegria (apesar de a festa também poder assumir um carácter mais sério), são limitados no tempo e no espaço e podem encontrar-se nos dois uma combinação de regras, mas com alguma liberdade.

Também o teatro demonstra uma clara relação com o jogo. O Homem tem, desde sempre, a necessidade do jogo e vontade de ‘ser outro’, daí afirmar-se que o teatro é, atualmente, uma arte fortemente associada ao fingimento e ao ‘fazer de conta’. Além disso, Huizinga (1990) reconhece no jogo duas funções que o aproxima do teatro: o jogo é uma luta ou a representação de algo. Representar significa, neste caso, mostrar, podendo também provocar exibições, no sentido de apresentar algo comum, natural ou extraordinário destinado a estimular admiração (SANTOS, 2005).

Verifica-se novamente que a festa apresenta duas vertentes opostas, mas essenciais: a cerimonial e a festiva, sendo que a cerimonial se encontra mais próxima do ritual, enquanto a festiva se relaciona com o jogo, associado também ao divertimento e entretenimento. Deste modo, conclui-se que apesar de não ser evidente a relação entre a festa e o teatro, a articulação é possível através do ritual e do jogo, dois elementos presentes em ambas as práticas.

Por outro lado, anteriormente referiu-se que Jean Duvignaud (1983) propõe uma classificação da festa em festas de participação e festas de representação. Se se considerarem os respetivos conceitos verifica-se que as festas de representação revelam características bastante próximas do teatro, nomeadamente no que respeita à presença de ‘atores’ (os que organizam e proporcionam o

espetáculo) e 'espetadores' (os que assistem), ambos conscientes da envolvente da festa (rituais, cerimónias e símbolos), mas que a entendem de modo diferente, atribuindo-lhe, por isso, diferentes significados. Neste sentido, poderia afirmar-se que as festas de representação apresentam uma dimensão teatral.

## 2. Teatralidade, Espetacularidade e Performance

São inúmeras as práticas que numa sociedade, mesmo não sendo consideradas como teatro, são reproduzidas de modo semelhante àquilo que se observa nas práticas teatrais. Estas, geralmente cerimónias ou eventos coletivos, obedecem “a um estudo prévio de espaços e projeção de situações para, num tempo e num local determinados, mediante uma distribuição de funções/papéis específicos, exibirem a representação que resultou dessa mesma elaboração” (SCHIAPPA, 2012, p. 72). Apesar de não se considerar estas práticas como um espetáculo de teatro, pode-se afirmar que, pela sua proximidade a certas características presentes no mesmo, se encontra presente o fator teatralidade.

O conceito de teatralidade surge como “a qualidade do que é teatral, i.e., que participa do teatro ou que procura ter um efeito de teatro” e implica três noções: encenação, representação e espetáculo (SCHIAPPA, 2012, p. 72). O conceito de encenação remete para a prática de pôr em cena, ou seja, refere-se ao “procedimento ou conjunto de procedimentos de articulação dos vários elementos e linguagens envolvidos na criação teatral e cujo resultado se traduzirá no espetáculo, e também a forma e/ou, o ponto de vista sob o qual o espetáculo é construído” (SCHIAPPA, 2012, p. 75). Schiappa (2012) refere ainda que a partir da influência direta que o espetáculo (o que se vê) exerce no espetador (quem vê), é possível compreender melhor o conceito de encenação, que demonstra, assim, ser um processo através do qual alguém constrói uma ação para dar a ver a outros.

No que respeita ao conceito de representação, Stuart Hall (1997, p. 16) refere que “representar alguma coisa é descrevê-la ou dar-lhe uma forma, trazê-la à mente através da descrição ou do retrato ou da imaginação (...) representar também

significa simbolizar, substituir, ser uma espécie de alguma coisa ou substituir por outra totalmente diferente”. Segundo Schiappa (2012) representar implica apresentar de novo ou substituir por algo que não o original, sendo possível representar uma ideia ou conceito. De um modo geral, “o conceito de representação implica, sobretudo, construção, uma vez que dá origem a algo que não é o objeto ou situação original, mas que surge em seu lugar, ou pelo menos como uma síntese do mesmo” (SCHIAPPA, 2012, p. 74).

Finalmente, o espetáculo é, geralmente, associado a tudo o que é apresentado para ser contemplado (DUMAS, 2010). A palavra espetáculo provém do latim *spectaculum* e apresenta-se como algo que solicita, atrai a atenção do olhar e permite despertar emoções (REY, 1998). Esta palavra deriva ainda da sua forma infinitiva *spectare* que tem como significado olhar, observar e contemplar (SCHIAPPA, 2012; DUMAS, 2010).

Considerando a evolução deste conceito, constata-se que no final do século XIII, a palavra *spectaculum* era associada ao divertimento que se apresentava ao público, passando pouco depois a designar “qualquer representação teatral” (VASCONCELLOS, 2009, p. 108). No século XVI, o espetáculo começa a ser sinónimo de teatro (PIERRON, 2002). Verifica-se, assim, desde cedo, uma forte ligação do espetáculo ao teatro, até porque o teatro “é uma entre as mil invenções espetaculares da humanidade” (PRADIER, 1999, p. 8). Na perspetiva teatral, o espetáculo é um género que integra, por um lado, as artes de representação (dança, ópera, cinema, mímica e teatro) e por outro, as artes da cena (desportos, ritos, touradas, entre outros), sendo que nas artes da cena o que é visto é a realidade, enquanto nas artes de representação observa-se um mundo imaginário com diferentes realidades (SANTOS, 2005).

Nesse aspeto os espetáculos parecem se prestar de maneira exemplar à função paradigmática. Não são eles, afinal, não apenas a conjugação das duas formas de linguagem - a linguagem da voz e a do gesto - e, portanto, o veículo de comunicação mais poderoso, mas, mais do que isso, não contém eles na sua própria estrutura essencial as duas faces de toda manifestação? Não há de fato espetáculo sem a presença simultânea, no seu evoluir, do dizer e do fazer, do representar e do agir, do dissimular e do revelar (FORTES, 1997, p. 32).

A partir da palavra espetáculo encontram-se outras designações, como é o caso do termo 'espetacular', que pode ser entendido como "uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, que se distingue das ações banais do cotidiano" (PRADIER, 1999, p. 7). Espetacular pode também significar o oposto do que é comum, algo sem grandes atrativos para atrair a percepção do outro (DUMAS, 2010). As formas de comportamento consideradas como espetaculares relacionam-se com o "jogo estético de um acontecimento que, ao ser executado, se completa na recepção do objeto por uma plateia que assiste, que contempla, que dialoga com o que é apresentado" (DUMAS, 2010, p. 2). Estas podem ser observadas em cerimónias, festejos, rituais religiosos e folguedos, ou seja, nas tradições culturais que envolvem algum padrão característico da representação de um determinado enredo (GOMES, 2007). Estas manifestações possuem sentido próprio que é expresso através de elementos como a dança, a música, os figurinos e figuras representativas, que "colocam em cena um enredo cuja narrativa expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura" (GOMES, 2007, p. 61). Além disso, nestas manifestações populares tradicionais os grupos culturais revelam os seus conhecimentos, mitos, crenças e rituais, apresentando-os como 'brincadeiras' e permitindo, deste modo, a recriação destes eventos (festas, peditórios, folguedos, cortejos, entre outros) (GOMES, 2007).

O significado do conceito de teatralidade assenta no conjunto dos três conceitos que acabámos de referir (encenação, representação, espetáculo), uma vez que para obter um efeito de teatro tem de haver uma forma específica de organizar no espaço e no tempo (encenação) a representação de alguma ação (a criação do seu simile) para ser exibida e vista por um ou mais espetadores (espetáculo), veiculando, deste modo, ações e situações humanas que, podendo ou não estar sujeitas ao modo narrativo e ao regime ficcional, constituem performances, ou seja, ações concretas e reais (SCHIAPPA, 2012, p. 75).

Um dos conceitos que contribuiu para o incremento dos estudos do teatro e, conseqüentemente, da teatralidade foi o conceito de performance. De acordo com SCHIAPPA (2012), esta designa-

ção surge associada à ação que ocorre durante um espetáculo, nomeadamente no que respeita à qualidade do desempenho de um ator. No entanto, o conceito de performance encontra-se diretamente relacionado com a ação encenada para produzir um efeito de teatro, ou seja, a teatralidade (SCHIAPPA, 2012).

Antes de ocorrer associada ao desempenho do ator, durante o espetáculo, a performance está implícita durante o processo de teatralização exatamente pelo facto de, enquanto conceito, o termo implicar um funcionamento pré estabelecido, uma préformance. É a partir dessa préformance que o ator irá estabelecer a sua performance (SCHIAPPA, 2012, p. 81).

Para caracterizar uma performance, é preciso que algo aconteça num determinado instante e espaço (HUAPAYA, 2007). Segundo o autor, a exibição pura e simples de um filme, por exemplo, não caracteriza uma performance, a menos que esse filme seja inserido num determinado contexto e exibido ao mesmo tempo como um espetáculo. RoseLee Goldberg (1988) acrescenta que a performance pode ser abordada por diversas áreas como a história de arte, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a fotografia, o teatro, a dança, o candomblé, a arquitetura e a música.

Segundo os princípios atuais da teoria crítica, o espetador de arte, o leitor, de um texto, o público de um filme ou de uma produção teatral são todos performers e intérpretes. Pois, as nossas reações são imediatas e vivas diante de uma obra de arte, são essencialmente interpretações contínuas (GOLDBERG, 1998, pp. 9-10).

Assim, para o estudo da performance vários autores têm deixado o seu contributo. Marvin Carlson (1996) defende que nas décadas de 60 e 70 as ciências sociais, a antropologia e a sociologia contribuíram consideravelmente para o estudo da performance, através da convergência terminológica. O autor acrescenta ainda que:

(...) a função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer para com a performance e a geração e operações de performances realizadas sobre ou influenciadas por várias culturas diferentes são as questões que contribuíram enormemente para o pensamento contemporâneo sobre o que a performance e como é que esta opera (CARLSON, 1996, p. 33).

Milton Singer (1959, 1972) criou a designação de performances culturais, definida como formas de

expressão artística e cultural que possuem como características uma duração limitada, um horário definido (de princípio e fim), um programa de atividades, um grupo de performers, espetadores e um espaço e ocasião para a sua realização e que podem ser expressas através de diversos meios de comunicação, como narrações, canto, dança, artes visuais, entre outros. O autor refere ainda que as manifestações que se inserem nesta categoria podem incluir o teatro tradicional, a dança, os concertos, os recitais, os festivais religiosos e os casamentos. Victor Turner (1974) também contribuiu para o estudo da performance, através dos conceitos de liminaridade, liminalidade e liminóide, pelo que a liminaridade é considerada, pelo autor, como um momento comum ao ritual, à cerimónia e ao teatro.

Deste modo, se se considerar o teatro como uma performance e o mundo como uma metáfora teatral, verifica-se que toda e qualquer performance, mesmo que não seja teatro de acordo com o seu conceito tradicional, é uma ação repleta de teatralidade, “uma vez que é encenada (se, por cena, compreendermos o espaço delimitado onde algo acontece sob o olhar de alguém) ou construída de forma pré-determinada, mesmo que não encerre uma narrativa ou uma ficção” (SCHIAPPA, 2012, p. 84).

A partir do campo das artes do espetáculo e do estudo das performances surge uma nova disciplina de investigação denominada de Etnocenologia: “a etnocenologia amplia o estudo do teatro ocidental para as práticas espetaculares do mundo inteiro, em particular aquelas que se originam do rito, do cerimonial, das cultural performances” (PAVIS, 1999, p. 152). Segundo Jean-Marie Pradier (1996, p. 16), fundador do conceito de etnocenologia, esta disciplina consiste no “estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetacularmente organizados”. Entre os fatores que contribuíram para o seu surgimento encontram-se o interesse por formas teatrais não ocidentais; a reavaliação das artes do circo, da dança, da bioarte e da street dance; o crescimento dos estudos na área, nomeadamente no que respeita às temáticas dos ritos, rituais, xamanismo e cerimónias; o desenvolvimento dos estudos de etnomusicologia; e a ação institucional desenvolvida por organismos como a UNESCO, a Maison des Cultures du Monde, a International

School of Theatre Anthropology e o Centre for Performance Research of Cardiff (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006).

Armando Bião (2011) propõe uma classificação para a etnocenologia através de três objetos espetaculares: objetos substantivos (as artes do espetáculo), objetos adjetivos (ritos espetaculares) e objetos adverbiais (formas quotidianas espetacularizadas pelo olhar do investigador). Segundo o autor o primeiro subgrupo corresponde aos objetos que são “criados, produzidos e pensados pelas comunidades nas quais ocorrem, como atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo (...)”, pelo que a sua função é o divertimento, o prazer, a fruição estética e o conforto comunitário (BIÃO, 2011, p. 112). Este inclui as diversas artes do espetáculo, nomeadamente o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cénica, o happening, a performance e o folgado popular, também conhecido como danças dramáticas. Os objetos adjetivos ou ritos espetaculares são os fenómenos que, mesmo sem possuírem de modo explícito as características referidas nos objetos substantivos, também envolvem formas sociais de representação semelhantes às do teatro e da ópera, sobretudo em relação às “formas de padrões corporais ritmados, como os compartilhados com a dança e a música cénica, formas de brincadeira comunitária, assim como certos folguedos, e formas de ações coletivas envolvendo o prazer do testemunho do risco físico, como as artes circenses (BIÃO, 2011, p. 112). Ou seja, este subgrupo inclui os rituais religiosos e políticos e os festejos públicos, que segundo a terminologia de Durkheim (1968) correspondia ao campo dos ritos representativos ou comemorativos. No último grupo inserem-se “os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários (...)” (BIÃO, 2011, p. 113). Assim,

(...) o objeto espetacular não é mais apenas um ponto fixo: uma festa, um rito, uma dança ou uma peça de teatro ou qualquer outro espetáculo, ele se desloca para um lugar móvel, o “olhar” ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado objeto e quem se dispõe a pesquisá-lo (DUMAS, 2010, p. 3).

De um modo geral, a etnocenologia tem contribuído para o aumento do conhecimento científico e

artístico ao nível das artes do espetáculo, não só no que respeita ao teatro, à dança, ao circo, à ópera, ao happening e à performance, mas também relativamente aos rituais, aos fenómenos sociais extraordinários e até mesmo aos modos de vida do quotidiano, quando considerados como fenómenos espetaculares (BIÃO, 2011). Assim, é comum dizer-se que esta disciplina se relaciona com vários campos de saber, nomeadamente as ciências humanas interessadas na teatralidade quotidiana e na metáfora do espetáculo, as etnociências, a etnometodologia, a antropologia teatral e os estudos da performance (BIÃO, 2011).

Em suma,

(...) se, como vimos, a teatralização está presente na maioria das ações humanas, então, quase tudo o que fazemos, conduz a um determinado efeito ou resultado. Isto significa que pensamos sempre considerando o que vai ser visto e se irá ser aceite ou não. Isto significa que não existem ações humanas "públicas", i.e., performances, que não tenham um espetador e por isso não sejam "encenadas" ou não sejam teatrais, construídas e praticadas para serem vistas (SCHIAPPA, 2012, p. 85).

É possível, assim, concluir que qualquer cerimónia e apresentação pública é um ato repleto de teatralidade e que obedece às mesmas características e procedimentos que um espetáculo de teatro para os espetadores.

### **3. A Festa enquanto produto do Turismo de Teatro**

As festas são parte integrante de todas as sociedades: estas celebram o património cultural e a identidade, do mesmo modo que proporcionam oportunidades de revitalização das comunidades e o desenvolvimento do comércio e do emprego (FERDINAND & WILLIAMS, 2013). Além disso, as festas são ainda um importante segmento ao nível do mercado turístico (PICARD & ROBINSON, 2006).

Apesar disso, Christian Oliveira (2007, p. 24) afirma que "(...) nenhuma festa pode, 'naturalmente', ser considerada um atrativo turístico", o que se observa especialmente ao nível das festas populares (tradicional e/ou religiosas), uma vez que para o povo a festa nunca é turística, já que não é realizada com fins profissionais. Denota-se, assim, uma clara resistência por parte das festas populares em relação ao turismo, e conseqüentemente, à sua promoção enquanto evento turístico (OLI-

VEIRA, 2007).

No entanto, para o turismo, que funciona como um sistema aberto (BENI, 2000) e que se move pela variedade de oferta nos destinos, qualquer manifestação cultural pode constituir parte de um produto turístico, desde que seja associada de forma direta ou complementar aos restantes serviços turísticos (RIBEIRO, 2004). O sector do turismo não se restringe apenas aos serviços de alojamento, entretenimento e meios de transporte (OLIVEIRA, 2007), sendo composto por elementos primários e secundários (HUGHES, 1998). Destes, conclui-se que a festa e os espetáculos (associados à cultura e aos eventos) podem constituir uma motivação para visitar um destino, sendo geralmente identificados como elementos primários do mesmo (LAW, 1993).

Apesar disso, a transformação de uma festa em atrativo turístico é algo complexo e que pode conduzir a profundas tensões, uma vez que é necessário "manter a ambiguidade simbólica que fortalece a festa pelas [suas] dimensões sagradas e profanas [...] [e, por outro lado,] é preciso compreender o estágio do jogo de interesses que estabelece escolhas discriminatórias para festejos de natureza semelhantes". (OLIVEIRA, 2007, p. 27).

Considerando que as festas e as celebrações populares se referem a momentos diferenciadores da vida quotidiana, permitindo atrair um público consumidor específico (os turistas), torna-se necessário compreender as interações que se estabelecem quando os bens simbólicos se inserem no mercado turístico (CARVALHO & BLÓS, 2012). Deste modo, a introdução da festa e das práticas culturais na atividade turística suscita questões relacionadas com a "autenticidade dos eventos, festas e celebrações, a espetacularização das tradições e a ressemantização dos seus significados sob a égide da fragmentação ou dissolução das identidades globais" (CARVALHO & BLÓS, 2012, p. 110). Sabe-se que aos visitantes é apenas proporcionada a representação e o espetáculo, uma vez que estes "não têm tempo para a autenticidade e deliciam-se com a natureza simulacional e construída do turismo contemporâneo, que sabem ser apenas um jogo" (FEATHERSTONE, 1995, p. 144). Como tal, a partir do momento em que uma manifestação cultural é formatada para uma apresentação de carácter turístico, as fronteiras entre o ritual e o jogo cénico da performance turística

diluem-se (CARVALHO & BLÓS, 2012). De acordo com Araújo (2001, p. 59),

na condição de espectador, o turista acabaria por percorrer lugares facilmente reconhecíveis, devidamente preparados e encenados [...]. A busca pelas experiências autênticas leva a que o turista possa acreditar que o que está experimentando seja de fato autêntico, uma vez que os bastidores preparados para [a] sua visita são apreciados como sendo 'originais'.

O interesse de exploração turística de uma determinada manifestação cultural deve-se, assim, a fatores como o potencial, a originalidade e a divulgação consistente da mesma (RIBEIRO, 2004). Apesar disso, de acordo com Ribeiro (2004), para que a festa seja considerada como produto turístico, esta tem de ser capaz de atrair não apenas devotos, como é o caso das festas religiosas, mas também outros segmentos, pelo que a partir deste momento a estrutura física da festa se altera, sofrendo um possível redimensionamento do espaço e dos serviços.

No momento em que a festa interessa a agentes privados que formalizam [a] sua comercialização, ela passa a compor junto com outros eventos populares um produto cultural turístico [...] Contribui para isso a imagem da festa e o potencial de atrair determinados públicos que possuam afinidades com o evento ou mesmo se movam pela motivação da simples curiosidade (RIBEIRO, 2004, p. 48).

Apesar da atividade turística não constituir a razão de ser da festa, é evidente a existência de uma forte relação entre a mesma e o turismo: as festas contribuem para a redução da sazonalidade, geram receitas para o Estado (RITCHIE & BELIVEAU, 1974) e proporcionam impactos económicos muito positivos nas economias dos locais, através da criação de receitas turísticas, dando suporte aos negócios existentes e encorajando o aparecimento de novas start-ups (MITCHELL & WALL, 1986; O'SULLIVAN & JACKSON, 2002). Desta relação surge um novo produto turístico: o turismo de festas. O'Sullivan e Jackson (2002) definem-no como a visita de um determinado local durante o período da festa, por parte de pessoas não residentes nesse local. Quinn (2006) acrescenta que nesta definição deve ter-se em consideração que as festas procuram funcionar como atrações turísticas, que os turistas se encontram indiscutivelmente atraídos por festas e que é evidente a existência de uma relação entre o crescimento das festas e a procura turística. Apesar da crescente importân-

cia que o turismo de festas tem ganho na literatura nos últimos anos (QUINN, 2006), a grande maioria dos estudos diz apenas respeito ao seu impacto económico ou às motivações pelas quais as pessoas frequentam as festas (GURSOY, KIM & UYSAL, 2004). No entanto, a festa não se insere apenas na tipologia do turismo de festas. Consoante à temática da festa, a interpretação que é atribuída à mesma ou até mesmo o tipo de público que atrai, a festa pode assumir diferentes classificações ao nível do turismo, tais como turismo de eventos, turismo criativo, turismo de experiências, turismo de entretenimento e turismo de teatro. Importa ainda referir que todos estes produtos turísticos se inserem na categoria do turismo cultural.

Destas tipologias, importa especialmente para esta investigação o turismo de teatro. Como se observou anteriormente, a festa embora não possa ser vista exclusivamente como teatro, apresenta-se como um momento repleto de teatralidade, que obedece às mesmas características e procedimentos de um espetáculo de teatro. Assim, quando se considera que a visita e/ou participação numa determinada festa teve como motivação a sua dimensão teatral, pode assumir-se que os visitantes estão a praticar turismo de teatro, uma vez que:

nas festas, as lentes dos turistas [...] são atraídas, também, por personagens, alegorias, fantasias, excentricidades, ou seja, elementos visuais, característicos da sociedade moderna, [...] tornando-se um atrativo para as pessoas de fora, sendo a imagem um dos elementos fundamentais impulsionadores da cultura de consumo (ROSA, 2002, p. 35).

É, assim, indiscutível a relação existente entre o teatro e o turismo. Esta relação tem sido abordada em alguns estudos, sobretudo no que respeita à identificação dos visitantes nas audiências de teatro e à determinação da influência do teatro na decisão de visitar um destino (HUGHES, 1998). No entanto, esta temática é ainda recente e carece de uma maior investigação. Esta relação pode ser explicada a partir do conceito de turismo de teatro (theatre tourism). Como se observa na figura 1, para entender o conceito de turismo de teatro torna-se relevante compreender os conceitos de turismo de interesse especial, turismo cultural e turismo de artes.

O turismo de interesse especial verifica-se quando "a motivação do visitante e o processo de de-

**Figura 1** - Conceptualização do Turismo de Teatro



Baseado em Kruja & Gjyzezi (2011) e Hughes (1995)

cisão são essencialmente determinados por um interesse especial que pode ser ao nível da(s) atividade(s) e/ou dos destinos” (HALL & WEILER, 1992, p. 5). Este tipo de turismo compreende, assim, as diferentes formas de viagem, ditas de interesse especial, também conhecidas como nichos de mercado, nomeadamente o turismo de aventura, o turismo rural, o turismo cultural, o turismo religioso, o ecoturismo, o turismo gastronómico, o turismo selvagem, o turismo patrimonial e o turismo médico (KRUJA & GJYREZI, 2011). Trauer (2006) inclui também o turismo de festas e eventos como uma forma de turismo de interesse especial. De um modo geral, o propósito destes produtos turísticos é proporcionar a oportunidade de usufruir de um destino ambiental e culturalmente rico, bem conservado, pouco frequentado e com locais onde ainda é possível disfrutar de um pouco de tranquilidade, ou seja, o oposto do turismo de massas (TRAUER, 2006; KRUJA & GJYREZI, 2011).

Destas formas de turismo de interesse especial interessa especialmente para esta investigação o turismo cultural. Muitos dos produtos culturais são suficientemente atraentes para que se desenvolva uma indústria de turismo (ASHWORTH & DIETVORST, 1995), pelo que a cultura e os recursos culturais têm cada vez mais um papel central na atração de visitantes para um determinado destino (MCKERCHER, HO & CROS, 2005; CHAI, 2011; ALBERTI & GIUSTI, 2012). O turismo cultural consiste, assim, “num género de turismo de interesse especial baseado na procura e participação em experiências culturais, sejam estas estéticas, inte-

lectuais, emocionais ou psicológicas” (STEBBINS, 1996, p. 948). Esta definição inclui uma grande variedade de formas culturais, incluindo a história, a religião, a arte, a arquitetura e outros elementos que contribuem para a formação da cultura dos destinos (KRUJA & GJYREZI, 2011). Dentro deste conceito é ainda possível identificar diferentes níveis de motivação, sendo que no nível mais motivado pela cultura dos destinos se encontram os visitantes que procuram conhecer um destino precisamente pelas suas oportunidades de teatro (SILBERBERG, 1995). Todavia, Hughes (1995) propõe uma subdivisão deste conceito em turismo de artes e turismo histórico. Segundo o autor, o turismo de artes será aquele cuja principal atração são as representações. Este tipo de turismo compreende ainda as experiências dos visitantes baseadas: (a) nas artes performativas, nas artes visuais, na literatura, no design e na música, e (b) no turismo criativo, considerando a ativa participação no processo criativo das artes (TOURISM TASMANIA, 2012). Esta forma de turismo pode ainda incluir os eventos relacionados com as diferentes artes (TOURISM TASMANIA, 2012).

É neste contexto que se aborda o turismo de teatro, sendo que, na verdade, este não é mais do que a interligação entre o turismo cultural e o turismo de artes. O turismo de teatro pode ser explicado através do conceito de theatrical performances. Considerado como um novo produto turístico-cultural, este conceito é constituído pelas performances de grande escala realizadas ao vivo, que podem ocorrer indoor ou outdoor e

são delineadas predominantemente para turistas (SONG & CHEUNG, 2010). Apesar de este conceito estar a ganhar popularidade, uma vez que este tipo de performances permite atrair um elevado número de visitantes, e por isso, apresenta importantes impactos ao nível da economia dos destinos, são ainda escassos os estudos que abordam esta dimensão turística do teatro (SONG & CHEUNG, 2010, 2012). A noção de theatrical performances pode ainda ser considerada como um tipo de entretenimento e, nesse sentido, como um precedente do turismo de entretenimento (SONG & CHEUNG, 2012). De acordo com Hughes (2000), o entretenimento inclui performances ao vivo de música, dança, espetáculos e peças de teatro, idas ao cinema, bares, discotecas e eventos desportivos, ver televisão, jogar jogos de computador e ouvir música (CD's). Importa referir que Ryan e Collins (2008) foram os primeiros a analisar a construção do teatro enquanto meio de entretenimento. Além disso, no contexto do turismo, o teatro é, geralmente, visto como uma motivação de férias, lazer e recreio, por nesta categoria se incluírem os eventos culturais e as atividades de recreio e entretenimento (OMT, 2010). No entanto, torna-se necessária a realização de estudos críticos mais aprofundados acerca desta temática para compreender em que condições pode o teatro realmente ser compreendido, pela sua própria natureza, enquanto mera actividade de entretenimento.

Apesar da evidente importância do teatro para a indústria turística, a sua relação ainda se encontra pouco estudada e os seus conceitos pouco aprofundados. Pela dificuldade em encontrar uma definição clara de turismo de teatro, no âmbito desta investigação definiu-se o mesmo como aquele que ocorre quando o visitante viaja tendo como principal motivação o teatro, sendo que o teatro pode assumir, neste sentido, várias interpretações.

### Conclusão

Nesta investigação observou-se que são inúmeras as práticas que numa sociedade, mesmo não sendo consideradas teatro, são reproduzidas de modo semelhante àquilo que se observa nas práticas teatrais. Entre estas pode incluir-se a festa, uma manifestação que apresenta duas vertentes opostas, mas essenciais: a cerimonial e a festiva.

Apesar de não ser evidente a relação entre a festa e o teatro, esta pode ser observada através do ritual e do jogo, sendo que o ritual se encontra mais próximo da vertente cerimonial, enquanto que o jogo, em conjunto com o divertimento e o entretenimento, se relaciona com a vertente festiva. Além disso, através dos conceitos de teatralidade, espetacularidade e performance, denota-se que qualquer cerimónia e/ou apresentação pública é um ato repleto de teatralidade e que obedece às mesmas características e procedimentos que um espetáculo de teatro para os espetadores.

Conclui-se ainda que apesar da resistência por parte das festas em relação ao turismo, e consequentemente, à sua promoção enquanto evento turístico, a festa e os espetáculos podem constituir uma motivação para visitar um destino, sendo geralmente identificados como elementos primários do mesmo. Consoante à temática da festa, a interpretação que é atribuída à mesma ou o tipo de público que atrai, a festa pode assumir diferentes classificações ao nível do turismo, tais como: turismo de festas, turismo de eventos, turismo criativo, turismo de experiências, turismo de entretenimento e turismo de teatro, sendo de realçar que todos estes produtos turísticos se inserem na tipologia do turismo cultural. Destas tipologias importa especialmente o turismo de teatro que, no âmbito desta investigação, é definido como aquele que ocorre quando o visitante viaja tendo como principal motivação o teatro, sendo que o conceito de teatro pode assumir, neste contexto, várias interpretações. Por último, conclui-se que quando a visita e/ou participação numa determinada festa tem como motivação a sua dimensão teatral, se assume que os visitantes estão a praticar turismo de teatro.

### Referências

ALBERTI, F.; GIUSTI, J. **Cultural heritage, tourism and regional competitiveness: the Motor Valley cluster. City, Culture and Society**, v. 3, 261-273, 2012.

AMARAL, R. Festa à Brasileira. **Significados do festejar, no país que "não é sério"**. 1998. 380 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. 1998.

ARAÚJO, S. M. **Artifício e autenticidade: o tu-**

**rismo como experiência antropológica.** In: BANDUCCI, A. & BARRETO, M. (Orgs.). **Turismo e identidade local: uma visão antropológica.** São Paulo: Papyrus, 2001, pp. 49-63.

ASHWORTH, G. J.; DIETVORST, A. G. J. **Tourism and Spacial Transformations.** Wallingford: CAB International, 1995.

BELL-GAM, H. L. **Strategies for the development of tourism and theatre industries in Nigeria: Rivers State Perspective. The Criative Artist: A Journal of Theatre and Media Studies,** v. 3, n. 1, 1-18, 2009.

BENI, M. C. **Análise estrutural do turismo.** São Paulo: SENAC, 2000.

BIÃO, A. **A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo.** Cátedra de Artes, n. 10, 106-123, 2011.

CARLSON, M. **Performance: a critical introduction.** London & New York: Routledge, 1996.

CARVALHO, C. L. **Turismo no Brasil e no Mundo: tendências e megatendências. 2004.** Trabalho apresentado à Aula Magna UNIFACS, Universidade Salvador, Brasil, 2004.

CHAI, L. **Culture Heritage Tourism Engineering at Penang: Complete The Puzzle of "The Pearl of Orient". Systems Engineering Procedia,** v. 1, 358-364, 2011.

DUMAS, A. G. **Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. 2010.** Trabalho apresentado ao VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

DURKHEIM, E. **Les formes élémentaires de la vie religieuse.** Paris: PUF, 1968.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FALASSI, A. **Time out of time: essays on the festival.** Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consume e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERDINAND, N.; WILLIAMS, N. **International fes-**

**tivals as experience production systems.** Tourism Management, v. 34, 202-210, 2013.

FIGUEIREDO, J. **O Fenômeno da Co-Presença na Comunicação Teatral Contemporânea e sua Repercurssão no Marketing de Vendas Directas.** 2000. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal. 2000.

FORTES, L. R. S. **Paradoxo do Espetáculo.** São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

FRANZONI, T. M. **Artes cênicas e antropologia: um diálogo a partir das manifestações populares de carácter dramático.** DA Pesquisa - Revista do Centro de Artes da UDESC, n. 9, 51-63, 2002.

GETZ, D. **Festivals, special events and tourism.** New York: Van Nostrand Reinhold, 1991.

GOLDBERG, R. **Performance Art: from futurism to the present.** London: Thames & Hudson Ltd, 1988.

GOMES, C. C. S. **O ritual e o lúdico nas tradições culturais: poéticas e performances.** In: **V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA,** 2007, Salvador. Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia, Salvador: Fast Design, 2007, pp. 61-68.

GUINSBURG, J.; NETTO, J.; CARDOSO, R. **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_, S.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

GURSOY, D.; KIM, K.; USYAL, M. **Perceived impacts of festivals and special events by organizers: an extension and validation.** Tourism Management, v. 25, 171-181, 2004.

HALL, C. M.; WEILER, B. **Introduction: what's so special about special interest tourism?** In: WEILER, B. & HALL, C. M. **Special Interest Tourism.** London: Bellhaven Press, 1992, pp. 1-14.

\_\_\_\_\_, S. **The work of representation.** In: HALL, S. (Org.). **Representation: Cultural representations and signifying practices.** London: Sage Publications, 1997, pp. 13-74.

HARTMANN, L. **Performances culturais: expres-**

- sões de identidade nas festas da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai.** *Etnográfica*, v. 15, n. 2, 233-259, 2011.
- HUAPAYA, C. **Performance, tecido performativo, cultura orgânica do espaço.** In: **V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOLOGIA**, 2007, Salvador. Anais do V Colóquio Internacional de Etnologia, Salvador: Fast Design, 2007, pp. 69-74.
- HUGHES, G. **Authenticity in tourism.** *Annals of Tourism Research*, v. 22, n. 4, 781-803, 1995.
- HUGHES, H. **Arts, Entertainment and Tourism.** Oxford: Butterworth Heinemann, 2000.
- \_\_\_\_\_, H. **Theatre in London and the inter-relationship with tourism.** *Tourism Management*, v. 19, n. 5, 445-452, 1998.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- KRUJA, D.; WALL, G. **The Special Interest Tourism Development and the Small Regions.** *Turizam*, v. 15, n. 2, 77-89, 2011.
- LAW, C. M. **Urban Tourism - Attracting Visitors to Large Cities.** London & New York: Mansell, 1993.
- LUÍNDA, L. E. A. **Festas, Festas de Santo: Rituais Amazônicos. 2001.** Trabalho apresentado ao XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2001.
- MCKERCHER, B.; HO, P.; CROS, H. **Relationship between tourism and culture heritage management: evidence from Hong Kong.** *Tourism Management*, v. 26, 539-548, 2005.
- MITCHELL, C.; WALL, G. **Impacts of cultural festivals on Ontario communities.** *Recreation Research Review*, v. 13, n. 1, 28-37, 1986.
- O'SULLIVAN, D.; JACKSON, M. **Festival Tourism: a contribution to sustainable local economic development?** *Journal of Sustainable Tourism*, v. 10, n. 4, 325-342, 2002.
- OLIVEIRA, C. D. M. **Festas populares religiosas e suas dinâmicas espaciais.** *Mercator - Revista de Geografia da UFC*, v. 6, n. 11, 23-32, 2007.
- OMT. **International Recommendations for Tourism Statistics 2008.** New York: United Nations, 2010.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICARD, D.; ROBINSON, M. **Remaking worlds: festivals, tourism and change.** In: \_\_\_\_\_. **Festivals, tourism and social change: remaking worlds.** Clevedon: Chanel View Publications, 2006, pp. 1-31.
- PIERRON, A. **Dictionnaire de la Langue du Théâtre.** Paris: Le Robert, 2002.
- \_\_\_\_\_, J. M. **Ethnoscéologie: la profondeur des émergences.** *Internationale de l'imaginaire*, n. 5, 13-41, 1996.
- \_\_\_\_\_, J. M. **Etnocologia.** In: BIÃO, A. & GREINER, C. (Orgs.). **Etnocologia: textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1999, pp. 7-13.
- QUINN, B. **Problematising 'Festival Tourism': arts festivals and sustainable development in Ireland.** *Journal of Sustainable Tourism*, v. 14, n. 3, 288-306, 2006.
- REY, A. **Le Dictionnaire Historique de la Langue Française.** Paris: Le Robert, 1998.
- RIBEIRO, M. **Festas populares e turismo cultural - inserir e valorizar ou esquecer? O caso dos Moçambiques de Osório, Rio Grande do Sul.** *PA-SOS - Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, v. 2, n. 1, 47-56, 2004.
- RITCHIE, J.; BELIVEAU, D. **Hallmark events: an evaluation of strategic response to seasonality in the travel market.** *Journal of Travel Research*, v. 13, n. 2, 14-20, 1974.
- ROSA, M. C. **Apresentação.** In: \_\_\_\_\_. **Festa, lazer e cultura.** São Paulo: Papyrus, 2002, pp. 7-42.
- RYAN, C.; COLLINS, A. B. **Entertaining international visitors: the hybrid nature of tourism shows.** *Tourism Recreation Research*, v. 33, n. 2, 143-149, 2008.
- SANTOS, E. C. M. **Religião e Espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé.** 2012. 229 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2012.

SARAIVA, A. L.; SILVA, J. C. **Espacialidade das festas religiosas em comunidades ribeirinhas de Porto Velho**, Rondônia. Espaço e Cultura, n. 24, 7-18, 2008.

SCHIAPPA, B. **A dimensão teatral do Auto da Fé**. 2012. 151 f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) - Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. 2012.

SEIDL, R. **O negócio do ócio: teatro profissional londrino (1576-1603)**. Projeto História, v. 43, 517-534, 2011.

SILBERBERG, T. **Cultural tourism and business opportunities for museums and heritage sites**. Tourism Management, v. 16, n. 5, 361-365, 1995,

SINGER, M. **Traditional India: structure and change**. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SINGER, M. **When a Great Tradition Modernizes**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SONG, H.; CHEUNG, C. **Attributes affecting the level of tourist satisfaction with and loyalty towards theatrical performance in China: evidence from a qualitative study**. International Journal of Tourism Research, v. 12, 665-679, 2010.

SONG, H.; CHEUNG, C. **What makes theatrical performances successful in China's tourism industry?** Journal of China Tourism Research, v. 8, 159-173, 2012.

STEBBINS, R. **Cultural tourism as serious leisure**. Annals of Tourism Research, v. 23, 948-950, 1996.

TOURISM TASMANIA. **Arts Tourism Strategy 2012-2015**. Tasmania: Tourism Tasmania, 2012.

TRAUER, B. **Conceptualizing special interest tourism - frameworks for analysis**. Tourism Management, v. 27, 183-200, 2006.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário do Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

## **Sobre as autoras**

Maria Manuel Baptista é docente e investigadora em Estudos Culturais no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e Diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro (3º ciclo lecionado em colaboração com a Universidade do Minho). Com obra diversa, publicada nacional e internacionalmente, na área dos Estudos Culturais, é doutorada em Cultura, pela Universidade de Aveiro, desde 2002, mestre em Psicologia da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1996 e licenciada em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986. Começou a sua atividade profissional em 1986 como jornalista e desde então lecionou e conduziu investigação em Estudos Culturais, nas áreas de intersecção entre as Ciências Humanas e Sociais. É Presidente da ONG IRENNE - Associação de investigação, prevenção e combate à violência e exclusão.

Vanessa Lamego é mestranda em Gestão e Planeamento em Turismo na Universidade de Aveiro, no ramo/percurso de Turismo e Cultura e licenciada em Turismo pela Universidade de Aveiro.



Danielle Fonseca  
Mosqueiro  
Dezembro 2013

## ENTREVISTA >>> PABLO LAFUENTE

**Entrevista concedida a Orlando Maneschy  
e Keyla Sobral em dezembro de 2014**

*Pablo Lafuente (1976) é escritor, professor, editor e curador. Co-editor da revista Afterall, Londres até 2014. Foi curador associado do Instituto de Office for Contemporary Art Norway, Oslo de 2008 a 2013. Vem escrevendo em catálogos, revistas e jornais, como Afterall, Art Monthly, Radical Philosophy, and The Wire, articulando acerca da crítica, imagem e ideologia, além de artigos sobre diversos artistas. Tem participado em inúmeras conferências e simpósios no ICA, em Londres; Camden Arts Centre, Londres; Neue Berliner Kunstverein (N.B.K.), Berlim; e Documenta 12, Kassel, entre outros. Foi um dos curadores da 31ª Bienal Internacional de São Paulo. Atualmente vive e trabalha no Brasil.*

**1.** Você poderia nos contar sobre sua formação e trajetória?

**Pablo Lafuente** Minha formação é um pouco diversificada. Estudei filosofia, depois jornalismo, e comecei a trabalhar como editor/escritor de arte há mais de uma década. Depois continuei essas tarefas, junto com as de professor e curador, sempre tentando combinar todas e buscando que uma prática desse forma às outras, pensando nas relações entre prática, discurso, pedagogia e público. Tudo isso aconteceu em um contexto geográfico e político bastante concreto, principalmente em Londres e Oslo, com pequenos projetos em outras cidades europeias e às vezes fora de Europa, como Delhi ou São Paulo.

**2.** Do seu ponto de vista como intelectual, curador de arte, que questões mais motivam sua reflexão dentro da produção contemporânea?

**PL** Não gosto muito de me identificar como curador (talvez porque acho antipático o jeito como essa posição está se desenvolvendo no presente), e nunca utilizei a palavra intelectual para pensar em meu trabalho (acho que teria vergonha de utilizar, não acho que minha posição tenha a relevância social que a figura de intelectual tem...). Mas durante os últimos 18 meses minha prática tem sido principalmente na organização de exposições, como membro do equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo e como curador de "A Singular Form" em Secession, em Viena. Minha posição dentro dos contextos de produção de arte contemporânea tem variado bastante durante os últimos anos, mas sempre pensei que não dá para aceitar as estruturas, ideias e modos de prática simplesmente porque estão aí. Acho importante questionar e experimentar alternativas ou modificações. Também acho que a tendência de pessoas envolvidas no sistema da arte em acreditar em uma certa autossuficiência da arte é confortável demais e não ajuda a explorar as possibilidades reais do que fazemos. O sistema da arte é um sistema desenvolvido e mantido por uma classe específica, e acredito na urgência do questionamento disso, se queremos que a arte tenha alguma possibilidade de ser mais que um objeto para ser desfrutado e utilizado por essa classe. E acho que pode ser muito mais!

**3.** Como você pensa a história da arte sendo reconfigurada no contexto geopolítico na atualidade?

**PL** Acho que é possível ver que, em diversos lugares, práticas e discursos alternativos estão sendo desenvolvidos em paralelo ou em confronto com narrativas e práticas ortodoxas ou dominantes. Isso é importante, mas é difícil generalizar... Mas também é importante, eu acho, não confiar muito nas disciplinas como disciplinas, porque há prioridades internas, institucionais e de autorreprodução. É difícil imaginar uma história da arte que questione a centralidade da arte.

**4.** Como você vê o papel da produção artística contemporânea na América Latina nos dias atuais?

**PL** Outra vez difícil. Acho que a situação é diferente no Peru da que ocorre na Colômbia, no México, na Bolívia ou na Argentina, ou mesmo no Brasil, entre diferentes lugares. Acho que, generalizando demais, a rede institucional não é muito extensa, e isso faz que o mercado, quando está presente, seja bastante forte. Também acho que a situação política geral está bastante aberta, é possível perceber movimentos e agências fortes e interessantes, e isso cria uma potencialidade para as pessoas envolvidas no contexto artístico estabelecerem conexões e trocas interessantes, inesperadas, sem seguir definições fixas do que um processo de trabalho poderia ser, e do que a arte pode fazer. É uma situação que olho com otimismo, com excitação. Porque tem possibilidades - possibilidades de briga, também.

**5.** Qual a sua opinião acerca da arte contemporânea realizada no Brasil?

**PL** É um país tão grande... Durante o processo de construção da Bienal, viajei com meus colegas da equipe curatorial por bastantes cidades (Belém, Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio, São Paulo, Porto Alegre...), e encontramos produções bastante diferentes em cada lugar. Acho que talvez seja óbvio, mas o tamanho e a diversidade cultural e sociopolítica do Brasil fazem com que a produção artística do país seja muito diversa, e que não seja possível criar uma narrativa articulada só em relação a movimentos regionalmente específicos, como o concretismo ou neoconcretismo, e que não dê para afirmar essencialismos culturais. Há, com certeza, muita produção, e muito dessa produção não está sendo feita completamente dentro dos circuitos artísticos, comerciais ou de instituições puramente de arte. Isso acho muito bom.

**6.** Você foi um dos curadores à frente da Bienal Internacional de São Paulo deste ano. Que pontos foram os que motivaram seu olhar para artistas e projeto e por quê?

**PL** A tentativa central do projeto era estabelecer uma troca com a situação contemporânea do Brasil, e por isso a Bienal acabou contando com projetos de artistas de bastantes lugares. Os artistas que desenvolveram projetos trabalham todos em centros urbanos - talvez porque não tivemos tempo de realizar



Danielle Fonseca  
Mosqueiro  
Dezembro 2013

uma pesquisa em áreas não urbanas -, mas incluem artistas de 8 ou 9 cidades, dos centros e das periferias. Essa diversidade geográfica, cultural e de classe era importante, porque dá conta de preocupações e jeitos de trabalhar que, juntos, dão uma imagem complexa do que está acontecendo no país, e de como os artistas estão trabalhando nessa situação. Não é uma imagem exaustiva, mas acho suficientemente complexa para mostrar uma situação que é muito rica.

**7.** Vocês viajaram para várias regiões do Brasil ao longo do projeto da Bienal. Como você percebe esse país, com tantas bordas e o desejo de alguns centros?

**PL** Como já falei, é um país enorme, no que a comunicação e a troca entre diferentes lugares é desigual, definitivamente mais limitada do que poderia ser, e frequentemente as relações, quando se estabelecem, estão inclinadas numa direção específica. As viagens a alguns lugares são caras e as pessoas, às vezes, têm visões fechadas do que acontece em outro lugar e os problemas que afetam algumas regiões parecem estranhos para outras. No projeto, pensamos que seria importante propor que os problemas específicos duma região poderiam se apresentar como compartilháveis, como de fato problemas comuns. Os centros talvez tenham peso demais, seria interessante pensar em trabalho cultural que escape da gravidade das grandes cidades e, especialmente, de São Paulo.

**8.** Como você percebeu a Amazônia e sua produção artística?

**PL** Convidamos vários artistas e projetos da região amazônica, além de outros artistas e projetos de regiões diferentes, trabalhando questões da mesma região, históricos ou contemporâneos. A motivação foi temática, mas também por uma certa intensidade que percebemos na região, que é difícil de explicar ou definir sem utilizar clichês. Até hoje é difícil explicar a experiência de visitar Belém, de olhar, ouvir, sentir, cheirar as pessoas, os

objetos, as comidas, as ideias lá. Foi uma janela à Amazônia que eu sei que é parcial e por isso mesmo problemática, mas também fascinante.

**9.** A Antropofagia é uma das questões de grande significação para o país e foi o mote de uma das Bienais de São Paulo mais emblemáticas de todos os tempos. Como você a vê, hoje, décadas depois da Bienal, mais de um século depois do Manifesto Antropofágico?

**PL** Estou trabalhando numa pesquisa sobre a 24ª Bienal de São Paulo, e a utilização do conceito de antropofagia como tema e metodologia curatorial. (O projeto foi interrompido pelo trabalho na 31ª Bienal, e estou voltando só agora). A antropofagia como modelo de prática cultural é enormemente produtiva, e Paulo Herkenhoff demonstrou isso na exposição. Acho que poderia ser ainda hoje. O que cria um pouco de preocupação em mim é o carácter “nacional” do conceito, sua ligação a uma identidade brasileira. Talvez por isso seria interessante contrastar esse conceito com, por exemplo, o barroco latinoamericano que José Amálio Pinheiro está tentando articular. Acho importante, especialmente com conceitos que propõem uma visão sem estrutura ou hierarquia, como antropofagia ou mestiçagem, que não se transformem em monolitos, que não sejam utilizados como marketing cultural, de molduras nas quais tudo cabe. Antropofagia e mestiçagem podem ser dispositivos incríveis, produtivos, ou também jeitos de celebrar um *status quo* social e político que não é tão aberto como as palavras sugerem. Não quero ser pessimista aqui... Antropofagia precisa ser irreverente, um pouco (ou muito violenta), e não a base para apaziguar ou celebrar...

**10.** Você tem participado de vários projetos pelo mundo, de curadoria à editoria. Fale-nos desse trânsito. Como você vê o trabalho do editor com curador?

**PL** Acho que são complementares, e que ao mesmo tempo têm muito em comum. A curadoria tem essa função de “trazer junto” coisas diversas, que a edição tem. Também uma necessidade de articular elementos para um/vários público(s). Na edição você trabalha principalmente com discurso, mas também, às vezes, com arte. Na curadoria, com arte, mas também com discurso. A lógica do livro é diferente da lógica da exposição - há coisas que são possíveis fazer com uma que você não pode fazer com a outra - mas não acho que são muito diferentes. É possível aprender bastante sobre uma delas através da outra.

**11.** Calor, suor, samba, floresta, macumba, praia. O que significa brasilidade para você? Existe uma diferença na Arte Brasileira?

**PL** Essa brasilidade do samba, calor, suor, macumba... é uma brasilidade possível, o Brasil excede isso. Não gostaria de falar que a arte que não responde a esses estímulos e contextos não é brasileira. Essa arte - ainda mais, essa forma de estar no mundo - está presente no Brasil de um jeito muito forte, intenso, mas tem outros - o Brasil do interior, do sertão, é bastante diferente, por exemplo, e fascinante. E talvez esse Brasil do suor e macumba esteja próximo da Costa Rica de Limón, da Colômbia de Barranquilla, e de outros lugares no Caribe. Acredito que fazer essas conexões seria uma tarefa incrível.

## **Sobre os entrevistadores**

Orlando Maneschy é curador independente, artista e pesquisador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. É líder do grupo de pesquisas Bordas Diluídas - UFPA/CNPq; coordena o programa de extensão Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes - ANPAP, fazendo parte de sua diretoria (2013 - 2014) e de outros comitês. Dentro de suas ações há a criação e articulação do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de Arte. Vem desenvolvendo e participando de projetos de pesquisa, artísticos e curatoriais no país e exterior.

Keyla Sobral é artista Visual e Bacharel em Comunicação Social. Pós-graduanda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Editora da revista eletrônica de arte e cultura contemporânea Não-Lugar e colaboradora do Blog Novas Mídias. Como artista vem participando de mostras de arte, participando de residências artísticas no País e no exterior. Foi curadora assistente do Projeto Amazônia: Lugar da Experiência, bem como co-organizadora do livro Amazônia, Lugar da Experiência - Processos Artísticos da Região Norte (2013)



Edgardo-Antonio Vigo  
*Tucumán Arde*  
Argentina, 1970

## MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ENTRE BANCOS DE DADOS E NARRATIVAS <sup>1</sup>

**Cristina Freire**

### **Resumo**

O caráter documental das práticas artísticas define um dos principais paradigmas da arte contemporânea. A relação entre obra de arte e documentação indica os paralelos entre museu e arquivo, narrativas e banco de dados.

### **Palavras-chave:**

Arte Contemporânea; Museu; Arquivo; Arte Conceitual; Banco de Dados

### *Abstract*

*The documental character of the artistic practices defines one of the main paradigms of contemporary art. The relationship between work of art and documentation suggests the parallels between museum and archives, as well as narratives and data banks.*

### **Keywords:**

Contemporary Art; Museum; Archive; Conceptual Art; Data Bank

1. Em meados da década de 1930, Marcel Duchamp anotou em um pedaço de papel: “usar um Rembrandt como uma tábua de passar”. Sucinto na frase e explosivo em seu efeito iconoclasta, esse ready-made invertido coloca de ponta cabeça toda e qualquer definição de obra de arte. O registro dessa ideia embaralha o que se tinha como certo: arte é para ver. Sua repercussão soa ainda atual pois desestabiliza as fronteiras entre arte e documento, museu e biblioteca, ler e ver, artista e espectador.

Lembramos que há quase um século Marcel Duchamp reuniu seus escritos, projetos e esboços, sem qualquer organização sistemática, em caixas-arquivos considerando-os como parte integrante de uma única obra. Na “Caixa” de 1914 (conhecida como “Caixa Branca”), realizada entre 1913 e 1914 numa caixa ordinária de papel fotográfico Kodak, com tiragem muito pequena (apenas 5 exemplares), reuniu 16 fac-similes fotográficos de suas notas e a reprodução de um desenho. A “Caixa Verde”, publicada apenas em 1934, onde se encontra a ideia de um Rembrandt como um artefato doméstico, surgiu simultaneamente à sua obra mais importante “O Grande Vidro” (1915-23). Ali estão reunidos um conjunto de pensamentos, desenhos e textos. Tais notas ampliam a compreensão daquela obra hermética e inter-relacionam vários trabalhos anteriores. Sem apoiar-se numa ordem sistemática, ou seja, fora da lei da classificação, as notas de Duchamp compõem uma poética que articula textos e imagens, pensamentos visuais e poesia, inventários e invenções.

Sua lógica, se é que se pode falar assim, articula-se mais ao acaso do que a qualquer outro sistema classificatório. Esse conjunto de notas despertou o interesse de vários artistas, entre eles o inglês Richard Hamilton que se prontificou a traduzir tipograficamente a “Caixa Verde” nos anos 1960, com a supervisão do próprio Duchamp.<sup>2</sup>

Imediatamente após a “Caixa Verde” ser publicada numa edição de 300 exemplares, Duchamp inicia a preparação para a “Caixa em Valise”, realizada numa série de edições. A “Caixa em Valise” é uma espécie de dobradiça conceitual instalada entre as ideias expressas nas notas e o concreto dos trabalhos. Para a primeira edição (de luxo) das valises, vinte maletas portáteis de couro foram realizadas e réplicas cuidadosamente arranjadas em seu interior. Incluiu aí repro-

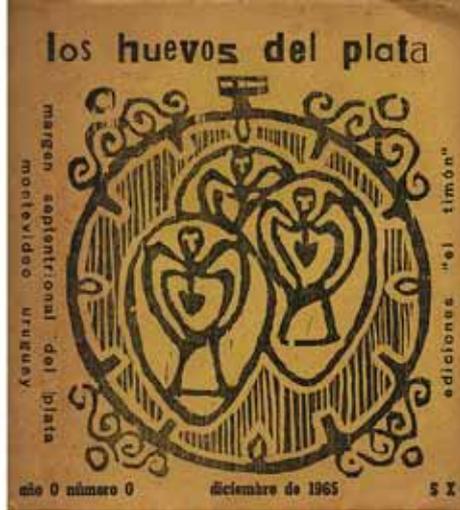
duções fotográficas e miniaturas, além de uma obra única e original. Mais tarde, entre os anos de 1950 e 60, foram reproduzidas mais seis séries e a maleta original foi substituída por uma Caixa.

Na “Caixa em Valise” (1935-41), Marcel Duchamp realiza a fusão do arquivo com a exposição. Ao catalogar e realizar miniaturas de um conjunto antológico de seus trabalhos, Duchamp opera na construção de um museu portátil, uma espécie de arquivo móvel e reproduzível para exibição. Constrói assim uma plataforma de interseção entre a obra e sua informação, dialeticamente situada entre o museu e o arquivo, a cópia e o original, mesclando dessa maneira artistas, arquivistas e curadores. A reprodução e a exibição são princípios operantes na construção desse museu portátil que também lança luz sobre as políticas envolvidas na percepção como uma elaboração que envolve variantes históricas, políticas e sociais.

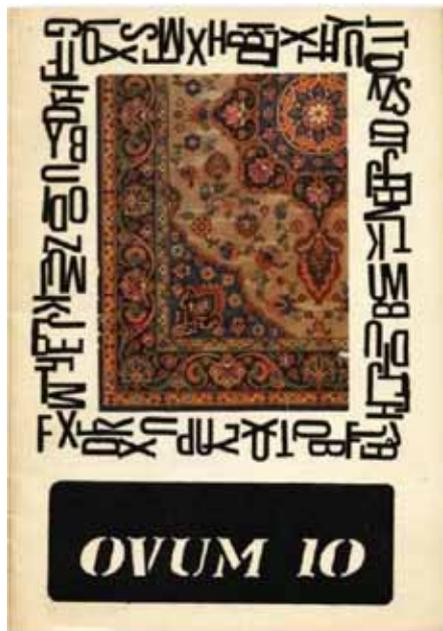
O filósofo alemão Walter Benjamin, contemporâneo de Marcel Duchamp, trabalhava também naquele mesmo momento na construção de um grande arquivo, elaborando uma coleção de textos, aforismos, ideias e citações, que viriam a compor o seu “Trabalho das Passagens”. Realizado desde 1927 até sua morte em 1940, Benjamin recolhe fragmentos de textos próprios e de outros autores sobre assuntos diversos para compor uma espécie de pré-história da modernidade. A iluminação a gás, a arquitetura de ferro, as grandes exposições, a moda justapõem-se em seu arquivo. As imagens de pensamento de Benjamin são parte de seu acervo pessoal de memórias e em “Escavando e Recordando” nota a importância do “lugar” nos achados “arqueológicos” e escreve: “aquele que faz um simples inventário de seus achados e falha em estabelecer a localização exata de onde, no solo atual, os antigos tesouros foram encontrados, perde o mais rico prêmio” (BENJAMIN, 1987, p.239).

O conceito de “topicalidade” aí expresso é fundamental no trabalho arquivístico e arqueológico de Benjamin<sup>3</sup>. No caso da pesquisa de acervos, essa noção sugere a importância do estudo das variáveis históricas e institucionais para a compreensão de obras onde as exposições têm papel privilegiado.

No limite, o que interessava a Benjamin era construir, por meio da montagem de fragmentos (pro-



Clemente Padín  
*Los Huevos Del Plata*. Montevidéo (Uruguai): "El Timón"  
 Editions, Dezembro/1965  
 Novembro/1969. 15 números. 22 x 22 cm.



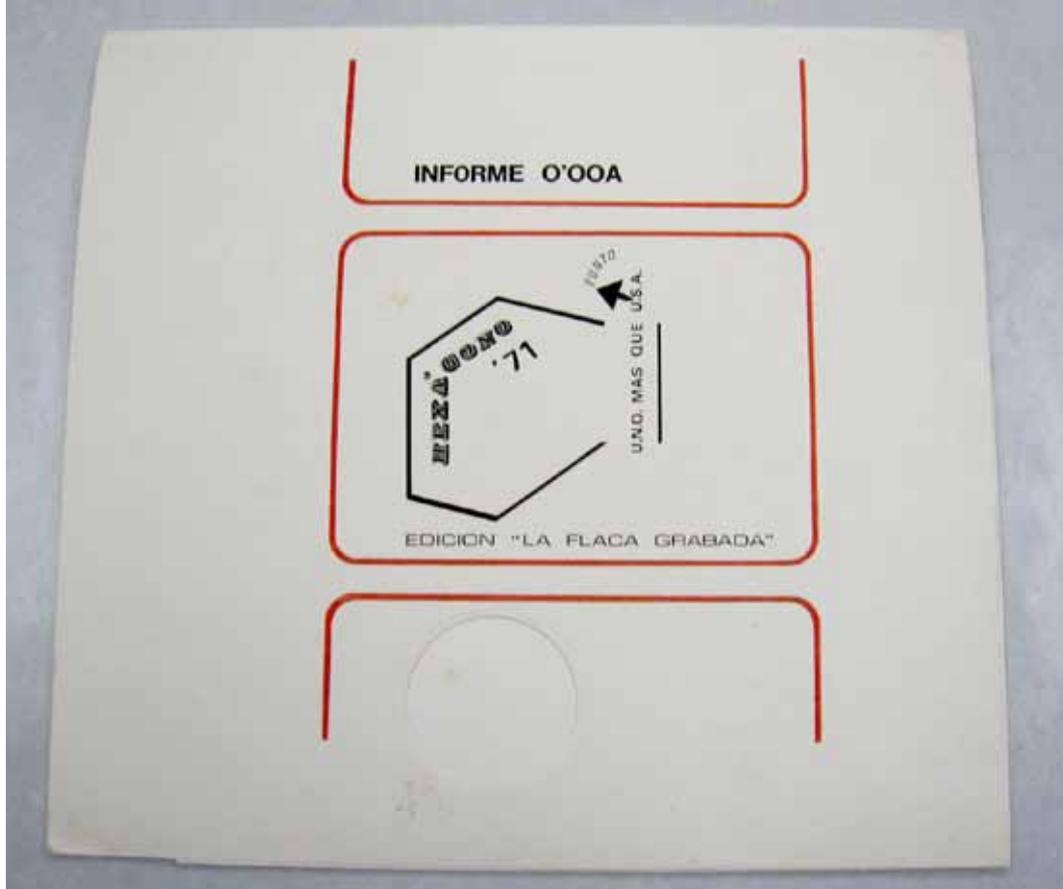
Clemente Padín  
*OVUM 10*. Montevidéo (Uruguai): Artegraf. (1967-1972).  
 10 números. 15.5 x 21.5 cm.

cedimento que pode se comparar ao cinema, à pintura cubista e à curadoria que Duchamp fez de sua obra na "Caixa em Valise"), uma história política da percepção.

Do mesmo modo, a distinção entre obra de arte e documento desde Duchamp, como sabemos, não é mais retiniana. Assim, tomar o valor de exibição e as variáveis institucionais agregados (FREIRE, 1999) como plataformas privilegiadas de pesquisa e prática curatorial supõe, necessariamente, investigar a condição de visibilidade (ou invisibilidade) de artistas e obras.

O valor de exibição está postulado no clássico ensaio de Benjamin "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Para o filósofo, a

passagem do valor de culto ao valor de exibição transforma os modos de produção e recepção da arte, que passam da esfera religiosa (valor de culto) à práxis política (valor de exibição). Ou seja, para além da investigação sobre a obra, as exposições e os contextos em que aparecem (de novo a operação do ready-made de Duchamp é exemplar) tornam visíveis tanto as condições sociais, políticas e econômicas em que tais itens entraram nas coleções e /ou foram vistos, quanto concretizam a intenção do artista que envia seus trabalhos para o museu, por exemplo, na expectativa que sejam vistos. A reprodução é ponto nuclear no já citado ensaio de Benjamin escrito entre 1935-36, (mesmo momento em que Duchamp montava suas "Valises") e torna-se ainda fundamental para



Edgardo-Antonio Vigo,  
Hexágono, 1971  
Coleção MAC-USP

compreender a relação obra-documento, implicadas na exposição e distribuição da arte contemporânea. Algumas práticas artísticas tornam-se exemplares para mapear esse território.

A categoria “publicação de artista”, por exemplo, tem sido utilizada de maneira abrangente para diferentes formas de trabalhos reproduzíveis.

Vale lembrar que publicações, no formato de jornais e revistas, estão intimamente ligadas à história das vanguardas. A difusão de Manifestos, por exemplo, foi um dos usos dessas publicações de artistas no início do século 20. Muitas vezes desconsideradas, as revistas foram o lugar privilegiado de exibição de muitos trabalhos seminais para a arte contemporânea. A Fonte de Marcel Duchamp, por exemplo, surgiu pela primeira vez publicamente em Maio de 1917 nas páginas da revista “The Blind Man” editada pelo próprio Duchamp, juntamente com Henri Pierre Roché e Beatrice Wood. Publicado no editorial dessa revista, “O Caso R. Mutt” acompanhado de uma fotografia de Alfred Stieglitz, a “Fonte” sustentava a seguinte legenda: “exibição renegada pelos Independentes”.

Como observa Thierry de Duve (1989), esse, que é o mais famoso ready-made de Duchamp, talvez sua obra mais célebre, é um objeto que desapareceu, que praticamente ninguém viu, que não suscitou

escândalo público, que a imprensa da época não falou, não figura no catálogo do “Independent Show” e sua existência poderia ser duvidada, não fosse a fotografia de Stieglitz. Esse ready-made, conclui De Duve<sup>7</sup>, “só foi conhecido por meio de sua reprodução. A página dupla da revista The Blind Man onde se apresentou o caso Richard Mutt foi reproduzida inúmeras vezes nos ensaios sobre Duchamp e outros”.

Tanto revistas quanto livros pertencem a essa categoria de trabalhos de artistas capazes de articular no mesmo plano, na página impressa, documento histórico e obra, texto e imagem, arquivo e exposição. Para muitos artistas, sobretudo nos anos de 1960, a publicação intermídia foi antes de mais nada, um laboratório de linguagem, representando uma possibilidade efetiva de intervenção política, sobretudo pela abertura de canais não oficiais de comunicação. Nessa empreitada muitos projetos de revistas, conhecidos como *assembling magazines* foram impulsionadas por projetos coletivos.

Para Thurmman-Jajes, a categoria publicação de artista compreende aqueles trabalhos que são “reproduzidos, lançados ou publicados por artistas incluindo todas as formas de expressão empreendidas por artistas com o potencial e a intenção

de multiplicação como princípio (...). Inclui livros de artista, revistas e jornais de artista, edições de fotos, cartões postais, stickers, selos, cópias Xerox, selos, obras sonoras (editadas em discos, cassetes e áudios), rádio arte, edições multimídia em CD-ROM e DVD, vídeos de artistas e filmes e, por fim, net art e *computer art*".

Tais práticas misturam-se formando híbridos de difícil categorização que passam a circular em outras redes, muitas ainda a serem mapeadas e melhor compreendidas, como é o caso da arte digital que se encontra ainda, creio eu, na fase de elaboração de um vocabulário crítico consistente. No entanto, é a pertinência em diferentes circuitos de comunicação em momentos distintos que melhor define essas práticas. Ao longo da década 1970, por exemplo, as publicações de artistas na forma de revistas de fatura precária e reproduzidas de maneira quase artesanal foram abundantemente distribuídas pelo correio e ao circularem entre muitos países funcionaram como um fórum aberto de trocas. Na América Latina, hoje, tais publicações compõem os relatos fragmentários de uma sorte de história subterrânea.

O tema da catástrofe, vivido por Benjamin intensamente no exílio, orientou seu pensamento, sobretudo nas "Teses sobre o Conceito de História". Encontramos um ponto de vinculação entre o pensamento de Walter Benjamin e o destino de muitos arquivos de artistas no Continente Latino Americano. A noção de choque, considerada por Benjamin uma ideia-chave para a crítica da cultura, ajuda a compreender a dinâmica (ainda ativa) de fragmentação e desaparecimento de arquivos de artistas na Argentina, no Uruguai, Chile e também no Brasil desde os anos de 1960 e 70. No Uruguai, por exemplo, Clemente Padín ao ser preso pela ditadura em 1977 teve seu arquivo confiscado e destruído pela polícia por ser considerado subversivo. Outros artistas como o chileno Guillermo Deisler, que partiu para o exílio na Europa Oriental, também teve seu arquivo fragmentado. Na Argentina, o arquivo de "Tucumán Arde", mantido pela artista Graciela Carnevale, é um exemplo de resiliência.

Carnevale relata que durante a ditadura se viu forçada a adotar critérios peculiares de preservação para o material recolhido e guardado desde sua participação em "Tucumán Arde". Observa a artista: "o critério que finalmente adotei foi preservar

apenas aquilo que tinha estado público. Preservei o que havia sido público e destruí, entre outras coisas o caderno de reuniões, onde muitas vezes apareciam as vozes dos protagonistas, debates e discussões que haviam ocorrido no interior do grupo, ou em alguma correspondência (...)" (apud FREIRE; LONGONI, 2009, p. 13-23). E prossegue: "esse arquivo tem a ver com uma experiência, com um acontecimento breve, porém, intenso onde nossas buscas passavam por questões que nos envolviam como sujeitos e como artistas. Poderia descrevê-los como uma intensidade tal que viver convertia-se numa experiência estética (...)".

Ou seja, o que se nota é um destino comum desses arquivos de artistas, criados como lugar de memória extraoficial, quando o caráter documental da produção artística nessas décadas aliou-se à abrangência da arte postal.

A relação arquivo-exposição cresce no mesmo movimento em que a história da arte é revisada e passa a incluir artistas e movimentos pouco conhecidos e apresentados até há pouco tempo. Hoje, esses arquivos são também ressignificados e vários artistas recuperados para a história hegemônica no momento em que valores de mercado agregam-se a essas coleções, tornando-as ainda mais dispersas e voláteis como itens de consumo.

Em suma, o destino de muitos arquivos de artistas na América Latina nada tem de linear, mas é marcado por sobressaltos e choques para não falar das migrações recentes pelas aquisições internacionais de coleções e arquivos inteiros despatriados e vendidos para museus e coleções metropolitanas.

## **2. Arte contemporânea x *a priori* histórico**

Não é de hoje que a relação entre as práticas artísticas e as instituições estão pautadas no embate. Em 1969, Michel Foucault publica a "Arqueologia do Saber", onde reflete sobre o arquivo como um "sistema de enunciados". E Foucault explica o que entende por arquivo: "não é a soma de todos os textos que uma cultura guardou... e nem as instituições que os conservam... mas um jogo de relações, (enunciados) que nascem segundo regularidades", ou seja, o arquivo seria um sistema de enunciabilidade (que pode ser dito e o que não pode ser dito) e as regras de seu funcionamento.



Arthur Barrio  
Situação TE - *Troupas Ensanguentadas*  
1970

Tal empreitada o levou a utilizar o recuo histórico como medida de conhecimento e a arqueologia como referência. Deslocando esse dispositivo conceitual para o compreender a origem e o "a priori histórico" de funcionamento do Museu de arte, veremos que essas constantes de enunciados e práticas estão identificadas a um "inconsciente"<sup>44</sup> moderno oriundo da dominante presença do modelo de museu de arte no pós 2a guerra entre nós. No Brasil, é a arquitetura que dá o tom da modernidade e isso implica diretamente no programa e projeto dos museus. Uma espécie de "fator Niemeyer" é decisivo nos processos museológicos brasileiros onde modernização e museus são pares correlatos.

De qualquer maneira, dividem-se em pelo menos três os dispositivos conhecidos do guardar e do narrar nos museus. São eles: a biblioteca, o arquivo e a reserva técnica. Essa separação de lugares físicos e epistemológicos define as práticas nas instituições artísticas e as obras conceituais de caráter documental (as publicações de artistas de forma especial) criam distúrbios nessa lógica sectária.

Se não tinham lugar, até há pouco tempo, cada dia mais os trabalhos conceituais ganham fôlego nas coleções, obrigando a uma revisão das práticas museológicas e arquivísticas mais convencionais. Por outro lado, a modernidade e mais especificamente a crítica modernista solidificou normas de

classificação ou sistemas de enunciabilidade traduzidos em critérios, valores, lugares e discursos assentados na autonomia da obra de arte. Isso gerou uma espécie de a priori histórico difícil de transpor na prática cotidiana, quando se lida com a produção contemporânea.

Como sabemos, os paradigmas modernos de classificação e a separação por meios e técnicas são ineficientes e o fluxo entre biblioteca, acervo e arquivo é um dos resultantes dessa ineficácia. Só para ficar num único exemplo, a parceria entre artistas e poetas remonta às primeiras décadas do século passado com as "Palavras em Liberdade", do futurista Marinetti, um dos precursores mais notáveis desse embaralhamento.

### 3. Poetas ou artistas: Biblioteca ou reserva técnica?

No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), o desenvolvimento da pesquisa com o acervo conceitual envolveu a observação de um lugar de trânsito entre a biblioteca e a reserva técnica (acervo). Muitas publicações de artistas indicaram esse outro lugar, híbrido e aglutinador, possível de ser aberto, não sem resistência, dentro dos sistemas classificatórios (e exibicionários) disponíveis. Buscamos então brechas para a instauração de um outro tipo de registro e tratamento para tais produções de ca-

ráter conceitual, que incluem, como vimos, livros de artista, vídeo arte e outras publicações.

Na biblioteca do museu, o acesso às publicações de artistas torna-se mais fácil e o manuseio, fundamental para os livros de artistas, torna-se possível. No entanto, tal constatação provoca revisões e ampliações em plataformas consolidadas de classificação<sup>5</sup>.

Trata-se, de qualquer maneira, da necessidade de considerar, mais uma vez, nas práticas museológicas, a passagem do objeto autônomo aos processos. Nessa medida, não basta restaurar no museu os objetos em sua fisicalidade, muitas vezes precária, mas, sobretudo, investigar e dar a ver os processos subjacentes à sua circulação e os enunciados que sustentam os espaços de sua legitimação.

Por fim, o curador de coleções, quando não reprime e trata de lançar ao esquecimento obras (como foi feito até há pouco com muito do que foi produzido nos anos 1960 e 70), mas, pelo contrário, orienta sua prática pelos embates críticos, isto é, pelas resistências e dúvidas que certas práticas artísticas provocam nas instituições, deve buscar para enfrentar tal desafio uma maior aproximação entre os artistas e o museu.

#### **4. Documentação e Narrativa**

A inseparabilidade entre arte e vida, tão importante para a compreensão das poéticas artísticas a partir da segunda metade do século 20, é o que mais aproxima diferentes proposições documentais tornando-se hoje quase um signo de sua contemporaneidade.

Mesmo frente à predominância da arte de ideias dos anos de 1960 e 70, os projetos de ações e instalações, performances, situações, textos, poesia visual, filmes, projetos de instalação, livros de artistas, arte postal, fotografias de performance etc., existem como materialidade e a interdisciplinaridade que permeia estas linguagens e práticas é, como prenunciou Marcel Duchamp, responsável por situações-limite, na qual a demarcação de um trabalho como “artístico” se dá apenas por sua inclusão num contexto de arte.

Ou seja: como saber se a fotografia de uma ação

ou performance é uma obra de arte, ou um documento jornalístico, por exemplo. Como distingui-los? Tal pergunta pode não ser relevante ao visitante, mas é decisiva para o curador de coleções.

A resposta para tal indagação, mais uma vez, deve remeter ao artista, ou seja, é a intenção do artista de exibição de seu trabalho que opera essa distinção.

As fotografias das trouxas ensanguentadas, por exemplo, que foram espalhadas, anonimamente por Artur Barrio em Belo Horizonte em 1970, são conhecidas referências para a história da arte contemporânea brasileira. A indagação de quem as teria feito misturou-se ao clima político que se vivia na época e a associação com os desaparecidos políticos foi imediata. O anonimato daquela “Situação” reforça essa problematização da mais valorizada categoria das artes: a autoria. Duplamente ausentes, o artista e o público, apenas voltam à cena quando o trabalho se apresenta em exposição. Tal “Situação” de Artur Barrio, perenizada nas fotografias, torna-se antológica mas são poucas as pessoas que puderam testemunhá-la diretamente.

Enfim, quanto maior a indissolubilidade entre arte e vida, mais premente é o registro como prática artística. Além de fotografias, são meios usuais de notação artística esquemas, gráficos e estatísticas, como formas de apresentação de atividades que não seriam acessadas de outra maneira. Ou seja, tais recursos tornam transitiva a relação entre projeto e experiência, testemunho e comunicação. Dessa maneira, a operação artística que trata de documentar exaustiva e minuciosamente um determinado movimento ou fluxo, por exemplo, cria um repertório de dados, de informações parcelares. Nessas práticas singulares, arquivar significa reunir e organizar fragmentos de existência.

Registros podem ainda se apresentar como partituras, isto é, enunciados e textos narrativos propondo ou arrolando ações para uma eventual execução futura. Nesse caso, o documento não se refere unicamente ao passado, mas é no presente que se atualiza na percepção do público. São assim imagens dialéticas pois conjugam o passado de onde provém e o futuro para onde se dirigem.

O museu torna-se esse lugar de transição entre o passado e o futuro, entre a criação individual e a

sociedade, um *objeto transicional*, no sentido que lhe deu Donald Winnicott. Para esse psicanalista inglês, que estudou o desenvolvimento psíquico e afetivo das crianças, o “objeto transicional”, ou seja, aquele cobertor ou ursinho de pelúcia que as crianças não soltam, funcionaria como um objeto de passagem ou trânsito, a meio caminho entre o subjetivo e o objetivo, um objeto físico, mas, principalmente, um lugar simbólico de fricção entre as fantasias e criações subjetivas e o mundo exterior socializado.

Essa ampliação no campo de aplicação de um conceito da psicanálise não é estranha à crítica da arte contemporânea. Ao discutir o museu e o arquivo na cultura contemporânea, Hal Foster (1996, p. 97-119) opera com o conceito de “cultura visual”. Isto é, considera as implicações subjacentes implícitas ao movimento de passar do campo da “história da arte” para a “cultura visual”, em cada um de seus termos: da “história” para a “cultura” e da “arte” para o “visual”. Como nota esse autor, a passagem da história para a cultura toma a antropologia como discurso privilegiado e a passagem da arte para o visual toma como princípios norteadores a psicanálise e os imperativos da tecnologia. Isso porque a imagem é tomada como projeção e tem implicações na área psicanalítica (inconsciente) e no registro tecnológico (simulacro), princípio esse operativo do banco de dados.

Pergunta Foster: não estaria a cultura visual apoiada em técnicas de “informação” que transforma, por sua vez, uma imensa gama de meios num sistema de imagem-texto; um banco de dados de termos digitais, um “arquivo sem museus”? E prossegue: há um tempo necessário para que essas mutações epistemológicas possam ser assimiladas. Já implícito na pedagogia do projetor de slides, o efeito discursivo do uso das reproduções não havia sido pensado até os anos 1930. Quais seriam “as pré-condições eletrônicas da cultura visual e quanto tempo ainda deverá levar para que possamos alcançar suas implicações epistemológicas?”

Se os arquivos digitais são a forma tecnológica considerada mais atual e segura de se manter documentos, como compreender essa passagem da obra em sua materialidade à informação virtual, no contexto do museu? Em que medida os arquivos articulam-se às exposições e como processar o alcance desses outros enquadramentos da história e da memória?

## 5. Banco de Dados x Narrativa

O museu configura-se a cada dia como uma zona de contato privilegiada que articula banco de dados e narrativas. Do ponto de vista do trabalho curatorial, as narrativas subjacentes à produção e circulação das obras presentes nas coleções sugerem outros parâmetros, certamente não retinianos, para compreender a relação peculiar entre documento e obra de arte. Para tanto, a pesquisa é fundamental. Há que investigar, portanto, junto aos próprios artistas, seus pensamentos e ideias latentes nas obras. Nos arquivos de instituições, as histórias das exposições e as trajetórias de legitimação em suas múltiplas órbitas. Tais relatos advindos da investigação deverão ser mais uma vez reinvestidos de um potencial narrativo e multiplicador pela percepção do público.

A narrativa, observa Boris Groys (2008), isto é, o recurso à história e à memória, é fator de diferenciação entre seres aparentemente iguais, e esse recurso aparece com clareza em alguns filmes de ficção científica. No filme “Blade Runner”, de Ridley Scott (1982), a replicante Rachael, para comprovar quer era um ser humano “real”, precisou apropriar-se de uma história. Ou seja, a distinção entre o vivo e o artificial é estabelecida pela narrativa e tal diferença não pode ser observada visivelmente, somente contada, apresenta-se como história.

“A arte como documentação como forma de arte só poderia desenvolver-se sob as condições de nossa ‘era biopolítica’, no qual a própria vida tornou-se objeto de intervenção técnica e artística” escreve Groys.

Já faz tempo que a mediação com a vida se faz a partir de aparatos tecnológicos. Há muito tempo os médicos não conversam mais com seus pacientes, não escutam suas histórias, mas se aproximam deles numa distância mediada por dados colhidos tecnicamente: raio X, imagens digitais, ultrassonografias, cintilografias; ou seja, dados que evidenciam a vida traduzida em imagens e números.

Em suma, os arquivos, em especial os arquivos digitais, são parte dessa nossa vida cotidiana, incessantemente registrada, arquivada e também distribuída em fotografias e textos em *sites* de relacionamento. O privado e o público confundem-

-se, diariamente, nesses espaços virtuais, onde o banco de dados é fundamental como matéria de criação e imaginação. É certo que esse potencial criativo individual convive com a coleta de dados realizada continuamente pelos *sites* de busca na rede que alimentam de informações as empresas congregadas e possibilitam, cada vez mais, o controle à distância dos sujeitos-consumidores.

O armazenamento de informações, próprio ao banco de dados na rede, opera com a fragmentação e a dispersão, princípios que também repercutem na percepção. O tempo de busca de informações deve ser veloz e a leitura que as telas dos computadores propõem também é transversal e imediata. Dispersas em *hyperlinks*, as informações se multiplicam em relações instantâneas de duração limitada, onde um site visto pode, em seguida, desaparecer. A vida média de um site, segundo estudiosos do assunto é no máximo quarenta e quatro dias.

O banco de dados vem sendo considerado o princípio político, epistemológico e sensível de nossa época. Para o artista e teórico russo Lev Manovich (2005), o banco de dados como possibilidade de ver, organizar e imaginar o mundo conseguiu suplantiar o cinema e o romance, característicos do século passado.

Isso porque a rede mundial de computadores, como arquivo universal e plataforma aberta, agrega *sites* estruturalmente incompletos e novos *links* são continuamente acrescentados aos que já estão lá, enquanto novos elementos são acrescentados e justapostos aos encontrados. O resultante é uma coleção de dados transitória e um tanto caótica, porém distante de qualquer história linear com começo, meio e fim. Nos museus, por outro lado, pela presença e permanência das coisas no universo sensível da experiência, a percepção do visitante poderia operar desfragmentando, imaginando, recordando e refletindo criticamente sobre o que vê. Além disso, pelo caráter documental das práticas artísticas conceituais, que supõe como vimos uma espécie de narrativa latente, potencialmente capaz de comparar tempos e lugares.

Com a privatização da cultura no mundo globalizado, o museu, mais especialmente o museu público, torna-se um lugar estratégico para uma compreensão mais ampla dos sentidos da proção

e das características da circulação artística, especialmente no Brasil. Seria potencialmente possível construir, a partir desses museus, outros enquadres críticos para ampliar e rever as análises disponíveis, aprofundando os estudos circunstanciados de artistas, obras, exposições e arquivos, especialmente frente à constatação que a pressão do mercado global força uma espécie de homogeneização. Como observa Boris Groys (2008), o global media market carece de memória histórica e, portanto, não possibilita que o espectador compare o passado com o presente e determine o que é genuinamente novo e contemporâneo. Esse é um dos sentidos mais amplos que articulam acervo, pesquisa, exposição e ensino num museu público e universitário. Ou seja, se acervo de imagens que circula na rede mundial de computadores é homogeneizado qualitativamente pelo sistema global de comunicação de massas e pelo mercado, os arquivos de museus, pelo contrário, são, ou poderiam ser, mais heterogêneos e múltiplos.

Assim, torna-se urgente e necessário garantir no museu público esse lugar onde o vocabulário visual da comunicação de massas pode ser criticamente comparado a outros legados artísticos, sempre abertos a diversas narrativas.

## Notas

1. Trabalho apresentado no Ciclo de Palestras "Colecionismo de Artistas em Museus de Arte", organizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em agosto de 2012.
2. Ver: Hamilton, Richard. *The Bride Stripped Bare by her Bachelor, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, Trad. George Head Hamilton. Nova York: Percy Lund, Humphries et co. 1960.
3. MARX, Ursula; SCHWARZ, Gudrun; SCHWARZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Eds.). *The Walter Benjamin's Archive*. London: Verso, 2007.
4. Ver: Freire, Cristina. *O Inconsciente Moderno do Museu Contemporâneo no Brasil*. In: *Colóquio Internacional História e(m) movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 38-49.
5. O esforço da bibliotecária do MAC USP, Lauci

Bortoluci, para atender às demandas da pesquisa tem sido incluir as várias categorias de “publicações de artista” nos catálogos do SIBI (Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo).

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol. II.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

DE DUVE, Thierry. **Resonances du Readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition.** Nêmes: Edition Jacqueline Chambon, 1989.

GROYS, Boris. **Art in the Age of Biopolitics: From artwork to art documentation.** In **Art Power.** Cambridge: Mit Press, 2008.

FOSTER, Hal. **The archive without Museums.** October, vol.77, Summer, 1996.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo.** Arte Conceitual no Museu. São Paulo, Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismos do Sul.** São Paulo: Editora Annablume, 2009.

MANOVICH, Lev. **The Database.** In: **KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (Orgs.). Theory in Contemporary Art since 1985.** [Hoboken, New Jersey]: Blackwell Publishing, 2005.

## Sobre a autora

Cristina Freire é professora Titular e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Coordenadora do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu - CNPq. Vice Diretora do MAC USP (2010-2014). Sua produção acadêmica inclui textos em publicações nacionais e internacionais e os livros: Além dos Mapas: Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo (ed. Annablume, 1997); Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu (ed. Iluminuras, 1999); Arte Conceitual, (ed. Jorge Zahar Editor, 2006); Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia (ed. CEPE, 2007); Walter Zanini: Escrituras Críticas (ed. Annablume/MAC USP, 2013), entre outros.



Ritual de autoflagelação  
Sexta-feira Santa  
Tomar de Jeru-SE,  
2007

## GUY VELOSO: UMA TRAVESSIA COM OS IRMÃOS DAS ALMAS

**Marisa Mokarzel**

### **Resumo**

Este artigo analisa fotografias de Guy Veloso pertencentes à série Penitentes: dos Ritos de Sangue à Fascinação do Fim do Mundo que teve início em 2002. Doze dessas imagens foram expostas na 29ª Bienal de São Paulo, realizada em 2010. No processo analítico estão presentes questões específicas da estética fotográfica e concernentes à abordagem sociopolítica. A base teórica foi desenvolvida a partir de Andre Rouillé e Euclides da Cunha.

### **Palavras-chave:**

Fotografia; Guy Veloso; Religiosidade; Penitentes.

### *Abstract:*

*This article looks at photographs of Guy Veloso belonging to Penitents series: Blood Rites of the fascination of the End of the World which started in 2002. Twelve of these images were exhibited at the 29th São Paulo Biennial, held in 2010. In the analytical process issues are present specific photographic aesthetics and concerning the sociopolitical approach. The theoretical basis was developed from Andre Rouille and Euclides da Cunha.*

### **Keywords:**

Photography; Guy Veloso; Religiosity; Penitents.

Em que momento o tema religioso abriga-se na lente do fotógrafo e juntos percorrem estradas, ruelas distantes em noites de mistério e de indecifráveis sentimentos? O tema talvez provenha da infância, das rezas corriqueiras feitas antes de dormir, que podem ou não ter existido e se instalado na curiosidade de um ritual incorporado ao hábito noturno, cumprido no tempo que antecede ao sono e aos sonhos. O certo é que em 1993 aos 23 anos, recém-formado em direito, Guy Veloso parte rumo à Espanha com o desejo de caminhar até Santiago de Compostela. Na rota medieval, seguida por seus passos, leva a câmera fotográfica e pela trilha religiosa vai registrando povoados, singelos moradores, cruzeiros e estradas nas quais o céu encontra-se com o topo dos antigos prédios, redesenhando as imagens captadas por olhos que iam além do documento, dotando o ato fotográfico de uma sensível e perspicaz interpretação do mundo.

Naqueles instantes de Espanha, nascia a opção por uma trajetória que o deixaria cada vez mais distante do campo do Direito e mais próximo da fotografia. No estranho céu invadido por fantasmagóricas nuvens já se antevê a quase pintura, as futuras imagens impregnadas de mistérios, realizadas em outro cenário, desta vez no Brasil. A câmera analógica volta-se agora para as comunidades secretas, muitas vezes encapuzadas que encobrem as faces sofridas, perdidas em lugares nos quais os pequenos grupos laicos, envoltos em rituais religiosos, saem ao som das matracas, em caminhadas noturnas a cantar e rezar pelas almas perdidas. Perdidas de quê? De pecados que carregaram em vida? De dores que se transformaram em lamentos e foram levados para além-túmulo? O que mais dilacera: a dor vivida nas terras esquecidas ou o eterno golpe jamais cicatrizado com a morte?

Dos ritos advêm as narrativas imagéticas retiradas dos *penitentes*, mas transformadas em ficção pela cor, pela luz, pelo enquadramento ou pela força interpretativa do fotógrafo que consegue estabelecer um processo comunicativo com aquele que vê as imagens e realiza nova interpretação, segundo suas próprias vivências e a estética proposta por Veloso.

O projeto *Penitentes: dos Ritos de Sangue à Fascinação do Fim do Mundo* tem início em 2002, são dez anos de um trabalho minucioso que gerou infinitas imagens conseguidas nas inúmeras locomoções de Guy Veloso por todas as regiões brasileiras. O mapeamento e a aproximação do fotógrafo com os grupos de penitentes - que não representam uma uníssona voz, mas diferentes formas de manifestação laica religiosa - exigem paciência e a constituição de uma rede de amizade que envolve relações de afetividade, respeito e confiança.

A lenta e gradativa descoberta de cada grupo de penitentes compôs uma série de arquivos perpassados por questões religiosas, históricas, antropológicas e sociológicas. Todavia, nenhuma dessas questões, presentes na imagem, se sobrepõem às questões específicas da fotografia e da arte. Por mais que Guy Veloso se interesse em recolher narrativas, cantos, paramentos e instrumentos utilizados pelos *Irmãos das Almas*<sup>1</sup>, nenhuma dessas atitudes se sobrepõe ao olhar que dota as imagens de elementos que concernem à própria fotografia ou diz respeito à arte e à estética predominante que as distinguem de outras de caráter apenas documental.

Pode-se perguntar como em Guy Veloso uma fotografia produtora de inventários que destacam fatos de um Brasil muitas vezes composto por descaso, dores, fome e miséria pode, sem esquecer esses substantivos, transformar-se em uma fotografia instigante, impulsionada pela cor e luz, aproximando-se da pintura<sup>2</sup>? Sabe-se que “enquanto o pintor trabalha por adição de matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens”<sup>3</sup>. Veloso utiliza sem dúvida o recurso da subtração, desmontando a continuidade da cena, propondo o seu recorte para transformar o “real em um real fotográfico”<sup>4</sup>. Ao transpor o que testemunha para um real específico da linguagem da fotografia, o fotógrafo aproxima-se mais do processo criativo do que do documental. Ao pontuar a cor e combiná-la com a luz, elege esses dois elementos como escolhas fundamentais à estética que se impõe e termina por atribuir à imagem o valor de arte.

Fotografia e arte imbricadas em uma longa pesquisa revelam o eixo religioso de um tema que traz à tona as contradições de um país que muitas vezes conduz sua história por subterrâneos canais, esquecida antes de se fazer conhecer. Guy Veloso nasceu em Belém do Pará, cidade situada em plena Amazônia, região que propiciou inúmeras lendas, motivou imaginários na formação de imagens ilusórias, às vezes mais próximas da aventura do que da própria realidade. Entre os muitos viajantes e as construções de verdades que apontavam “paraísos perdidos” destaca-se uma visão talvez mais concreta, apresentada por Euclides da Cunha que percebeu a Amazônia da época da borracha como “uma terra sem história”<sup>5</sup>. Acreditava que esta região encontrava-se sequestrada do resto do país e que a situação precária e instável do seringueiro devia-se, além da riqueza concentrada nas mãos de poucos, ao fato da distância na qual a Amazônia se situava em relação aos estados brasileiros de maior poder econômico.

O mundo contemporâneo demarcado por diluídas fronteiras e processos globalizantes promove contatos entre localidades geograficamente longínquas e por esta razão parece não mais permitir o isolamento, uma vez que encurta distâncias e tempos em função das novas tecnologias, em função de novas cartografias. Contudo, o Brasil caracteriza-se por contrastantes realidades em que a mais alta tecnologia convive com técnicas rudimentares, enquanto a riqueza se contrapõe a uma miséria desconcertante. A maioria dos penitentes localiza-se no espaço restrito daqueles que, por viverem em estado constante de penúria, aparentemente abdicam do progresso, destituindo-se da riqueza, por acreditarem que a pobreza é o bem que os tornará mais próximo de Deus. Crença no que se constitui um paliativo para o insuportável da dor? Ou imposições de um estado de carestia decorrente da falta de uma política econômica e social mais justa, menos desigual?

Hoje como ontem, as políticas públicas muitas vezes não inserem em seus projetos medidas práticas que possam sanar as dificuldades econômicas e sociais - desde sempre apresentadas por um país de dimensões continentais. Em 1904, quando se formou a *Comissão Mista Brasileiro-*

*Peruana de Reconhecimento do Alto Purus*. O objetivo era demarcar a fronteira entre o Brasil e o Peru e estas delimitações estariam relacionadas com o domínio de uma situação econômica favorável, possibilitada pela extração da borracha. No entanto, aqueles que ajudavam diretamente no processo de extração não só não participavam dos lucros como também trabalhavam para escravizar-se. Esta era a opinião de Euclides da Cunha que foi designado pelo Barão do Rio Branco para chefiar a expedição, fazer um levantamento cartográfico, observar a nascente do rio. O encontro com a Amazônia foi para o escritor mais um motivo para desenvolver a sua análise e pensamento crítico sobre o Brasil, terra constituída por uma geografia de isolamento, construtora de histórias sofridas.

A maioria dos que trabalhavam nos seringais eram nordestinos. A escravidão por dívida delineava-se nessa geografia humana formada entre Norte e Nordeste, regiões nas quais os penitentes, com suas rezas e cânticos, tornaram-se mais presentes. Floresta, deserto ou sertão? Onde situar a ideia messiânica de levar o conforto de Deus aos oprimidos, aos Irmãos das Almas? Seringueiro ou sertanejo? Qual aquele que guiará as orações e cobrirá seu rosto para que o secreto se instale e ajude na remissão dos pecados? Sem o rosto coberto, Antônio Conselheiro se fez penitente e peregrino, incorporando o messias errante, identificado como o louco inimigo antirrepublicano. Sem navegar pelo rio Purus, fez suas preces, pregou seus sermões não em águas do Norte, mas em terras nordestinas. Em pleno sertão da Bahia tornou-se líder do arraial de Canudos.

Antes da expedição que o levou até a Amazônia, Euclides da Cunha, ainda no final do século XIX, testemunhou a luta acirrada e desigual entre o grupo de Conselheiro e o exército brasileiro. Em seu livro *Os Sertões: campanha de Canudos*, o autor narra o final da Guerra, dá-nos a triste dimensão da inacreditável resistência de miseráveis beatos diante da ação bélica do exército.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram.

Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.<sup>6</sup>

Naquele instante, o “Fim do Mundo” era aqui. Em terras brasileiras, os ritos de sangue começaram ou seguiram em seitas sem se saber se sua origem datava das perseguições aos cristãos. A cena árida como o próprio sertão, deixava expostos não os vestígios que remontam às catacumbas, ao início da Idade Média, mas a terra seca que em 1897 mimetizou-se ao corpo esquelético de Antônio Conselheiro. “Fotografaram-no depois, E lavrou-se uma ata rigorosa firmando sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava afinal extinto aquele terrível antagonista”<sup>7</sup>. O real aproximou-se do absurdo e ambíguo situou-se no limiar da ficção, na construção de uma história cuja imaginação do escritor, artista ou fotógrafo já não podia alcançar.

Guy Veloso visita os herdeiros de Conselheiro. Contudo, o clima de absurdo, quase surreal, presente em suas fotos, não parte do pesadelo que se configurou no século XIX, no sertão da Bahia. Mais de cem anos depois, redesenha-se outra realidade, menos bélica, mas não menos sofrida. Muitos protagonistas são vítimas da seca, fanáticos em seus princípios, seguem a rigidez das normas que formatam suas vidas em peregrinações e devoções. Responsáveis por amenizar o pecado do mundo, rezam pelas almas, procuram ajudar o próximo, serem ajudados. A topografia de Canudos “modelava-se ante a imaginação daquelas gentes simples como o primeiro degrau amplíssimo e alto, para os céus...”<sup>8</sup> Em pleno século XXI, errantes continuam partindo em romaria para galgar os degraus que os farão alcançar os céus.

Nas 12 imagens selecionadas para participar da 29ª Bienal de São Paulo, realizada em 2010 com curadoria geral de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, o tema afinava-se com essa errância religiosa manifesta em algumas comunidades brasileiras. A temática da bienal concentrava-se na ideia de que arte e política são inseparáveis, uma vez que o mundo norteia-se por conflitos que geram disputas de poder e essas disputas refletem-se na vida, na arte. A potencialidade simbólica e poética das fotografias de Guy Veloso coadunava-se com o

pensamento curatorial, trazendo ao mesmo tempo a força de uma manifestação laica religiosa e a interpretação muito particular desse universo de penitentes permeado por questões sociais, históricas e políticas.

As fotografias da Bienal, que primeiramente eram 16, também recebeu o apoio curatorial de Rosely Nakagawa, que uniu o conjunto de fotos com a presença desses espíritos sofredores, guiados por preceitos rígidos que geram ações impregnadas de mistério, acompanhadas por corpos cobertos por indumentárias muitas vezes criadas com mantos ou lençóis. Das fotos destinadas à Bienal, duas foram realizadas em 2002 e 2008 e as demais em 2005. As cenas impressionam pela cor, pela luminosidade, pela paisagem quase ficcional que se integra às estranhas personagens.

Não é o acaso que se inscreve na proximidade com a questão surreal, mas a imagem em si que subverte a realidade e reescreve o fato, trazendo-o para o campo fotográfico. De onde vem o azul noturno da silhueta sob o lençol que se movimenta em um terreno marrom quase púrpura que conduz ao céu? De onde vem essa personagem perdida em rezas ou envolta em dúvidas que foi flagrada pelo fotógrafo? De onde surgiu a figura branca pousada no topo do muro, escondida em máscara, destacada no amarelo que ilumina o prédio ao fundo? São penitentes de Senhora da Glória e de Laranjeiras, em Sergipe, são figuras que se desprenderam de algum lugar e fantasmagóricas habitam ambíguas narrativas que atizam imaginários e promovem estéticas que reinventam luz e planos.

Veloso revela que sempre gostou do tema da religiosidade e que estudar questões metafísicas, esotéricas é de sua predileção. O domínio da técnica, a concentração no ato fotográfico traz à tona o fragmento do real que se virtualiza. O que foi visto ganha uma luminosidade específica que transcende a própria realidade, a pintura em luz segue a vontade do fotógrafo que se sobrepõe à máquina e invade o terreno do sensível, dando novo significado à imagem captada. Sem perder a força da violenta gestualidade do penitente, Guy Veloso faz com que o autoflagelo não se torne explícito



Múltipla exposição não intencional de fotogramas Juazeiro-Bahia, 2005

devido à cor, às manchas vermelhas que pontuam os corpos desfocados em meio à estrada. Não se sabe para onde o caminho em verde vai levar o fotografado, nem o espectador, ali prevalece o mistério, o medo.

Formas indecifráveis, anjo de asas tremulas, noturnas imagens povoadas por cabeças encobertas, por olhos em frestas trazem a não submissão à racionalidade normativa que rege a pretensa realidade. “Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos”<sup>9</sup>. As fotografias de Guy Veloso situam-se nesse universo no qual se interpõe invisíveis imagens e a estética por ele proposta se faz reconhecer. O absurdo imagético criado por Veloso se faz na contramão da realidade, mas qual realidade permeia o contexto em que os penitentes se encontram? O surreal muitas vezes localiza-se na própria vida e a travessia com os *Irmãos das Almas* se dá na inimaginável cena que os olhos presenciam e a mente recria.

#### Notas

1. Outro nome dado aos penitentes. Informação fornecida por Guy Veloso.
2. Apesar de Veloso possuir vasta experiência com fotografias em branco e preto, estarei referindo-me às fotos em cor, pois o objeto aqui abordado são as 16 fotografias selecionadas para 29ª Bienal de São Paulo e mais especificamente as 12 expostas.
3. Este trecho foi extraído de Rouillé, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, pp. 101-102.
4. Idem, p.132
5. Trata-se do 1º capítulo do livro organizado por Tenório Telles, de autoria de Cunha, Euclides. Amazônia: um paraíso perdido. Manaus: Editora Valer, 2011.
6. Este texto integra VI parte do último capítulo, Últimos Dias, do livro de autoria de Cunha, Euclides Rodrigues Pimenta da. Os Sertões: campanha de Canudos. 27ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 463.
7. dem, p. 464.
8. Idem, p. 145.

9. Rouillé, André, Op. Cit., pp. 158-159

### Referências

CUNHA, Euclides Rodrigues Pimenta da. **Os Ser-tões: campanha de Canudos**. 27ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

\_\_\_\_\_, Euclides. **Amazônia: um paraíso perdido**. Manaus: Editora Valer, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, pp. 101-102.

### Sobre a autora

Marisa Mocarzel possui doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2005) e mestrado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998). Foi pesquisadora do Sistema Integrado de Museus e Memoriais-SIM/SECULT/PA. Foi diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas da Secretaria de Cultura do Pará. Exerceu a coordenação adjunta do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA. Professora Titular Pós Stricto Sensu da UNAMA: Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura; curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem; e curso de Moda. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: circuito de arte, exposição e curadoria.

# ARTE PÚBLICA COMO IMAGEM DA CIDADE: SEUS TRÂNSITOS E APROPRIAÇÕES

Ubiraélcio da Silva Malheiros

## Resumo

Esse artigo tem como objetivo abordar a arte pública como imagem da cidade e meio de representação urbana. A idéia é mostrar e analisar intervenções urbanas em espaços e monumentos tradicionais de Belém do Pará - Brasil, que representem a história e a vida da cidade em seus trânsitos e apropriações, de maneira à ressignificar espaços e lugares que sejam imagens coletivas dos habitantes dessa cidade. Assim sendo, "Arte pública como imagem da cidade: seus trânsitos e apropriações" relaciona-se a um panorama da arte contemporânea de Belém, ou seja, da arte urbana (aqui entendida como arte pública efêmera) e de suas manifestações, na última década, que se relacionam e se imbricam com os monumentos tradicionais (arte pública permanente). Todo o trabalho está fundamentado na obra de três artistas paraenses: Berna Reale, Victor de La Rocque e Murilo Rodrigues, que têm como linguagem artísticas intervenções que acontecem em diferentes lugares e monumentos da cidade porque sua tradição é significativa para construção da imagem urbana e para seus fluxos. É importante lembrar que esses trabalhos são efêmeros - enquanto performances que se desdobram em vídeos e fotografias - e participaram em diferentes versões do Arte Pará (Importante Salão de Arte Contemporânea paraense).

## Palavras-Chave:

Imagem da Cidade; Intervenção Urbana; Arte Pública.

## Abstract

*Abstract: This article aims to present public art as a city's image and as an urban representation medium. The idea is to present and analyze urban interventions on monuments and spaces that are traditional in Belém do Pará - Brazil, which represent the city's history and life through its movements and appropriations in a way to bring new meaning to spaces and places that form the collective image of the city's inhabitants. Therefore, "Public Art as a city's image: it's shifts and appropriations" relate to a contemporary art landscape in Belém, in other words, the urban art (understood here as public and ephemeral art) and it's manifestations on the last decade that relate and add to the traditional monuments (public and permanent art). All the work is based on the work of three artist from Pará: Berna Reale, Victor de La Rocque e Murilo Rodrigues, which have as artistic language interventions that happen in different places and monuments in the city, because their tradition is of significance for the urban image construction and its fluxes. It is important to remember that these works of art are ephemeral - performances that unfold in video and photographs - and that have participated in different versions of Arte Pará (important exhibition of Pará's contemporary art).*

## Keywords:

The City Image; Urban Intervention; Public Art



Projeto Deslocamentos  
Murilo Rodrigues  
2009

Neste artigo, a cidade se apresenta como um sistema de comunicação onde a arte pública e os monumentos são como veículos informantes de um determinado momento histórico. A estrutura urbana revela nas ruas, muros, monumentos e na arte a própria história aí vivida, principalmente por meio dos diferentes materiais, técnicas construtivas, estilos arquitetônicos e artísticos, elementos estes perceptíveis na imagem da cidade.

A imagem contemporânea da cidade é resultante da acumulação de épocas. É repleta de signos informantes do passado, dispersos no ambiente urbano - objetos de civilização (igrejas, palácios, mercados, logradouros públicos, obras de arte) que atuam como produto da ação cultural humana.

Neste sentido, a cidade se conceitua, como Giulio Carlo Argan (1992) diz em seu livro "História da Arte como História da Cidade", como um sistema de comunicação e informação, não só no sentido de deslocamento, mas também no sentido de

transmissão de determinados conteúdos urbanos. Além disso, afirma que "é próprio dos monumentos comunicarem um conteúdo ou um significado de valor" (ARGAN, 1992, p.235). Os monumentos não só representam um ato político, de homenagem e celebração de um determinado fato histórico ou personalidade, como também marcam a estrutura da cidade como ponto focal e elemento de orientação dos transeuntes.

Os monumentos, em geral, são registro de celebração de personalidades ou fatos históricos que foram importantes para a cidade. Assim sendo, são permanentes e no momento atual estão, quase sempre, deteriorados ou encobertos pela linguagem publicitária e pela pichação arbitrária de agentes que não dão valor à história da cidade. Ao contrário, as intervenções urbanas são ações que acontecem no espaço urbano, como uma situação de passagem e sem muito tempo para a observação pelo público. Entretanto, são importantes porque questionam conflitos urbanos e sociais, e se fazem imponentes na paisagem pelo registro de

seus movimentos e visualidades, que se estendem no imaginário do observador ao deparar-se com esse acaso visual.

A Arte Pública faz parte da visualidade urbana e representa a própria imagem da cidade. Nesse sentido, significa que obras de arte no espaço público, tanto permanentes quanto efêmeras, estão inseridas nesse processo. Assim sendo, abrange monumentos representantes da história da cidade e intervenções urbanas que ressignificam espaços e lugares com seu caráter espacial e de movimento, formando percursos visuais que se inter-relacionam com a paisagem urbana e seus símbolos.

Entre esses dois pontos contrastantes da arte pública - efêmera e permanente -, resultam como imagem da cidade representações mesmo que momentâneas: o seu aspecto visual (a sua presença física nos espaços públicos - como os grandes monumentos tradicionais) e o seu significado na passagem pelo ambiente urbano, causando estranhamento aos observadores e deixando registros na memória coletiva de todos que apreciaram a obra.

Essa imagem corresponde à estrutura formal da cidade, mediada pela arte e por seus conteúdos. Segundo Lynch (1982, p.16), está impregnada de memória e significações, sendo resultante de um processo de interação entre o observador - que, à luz de seus objetos, seleciona, organiza e dota de sentindo aquilo que vê - e o meio, que sugere inúmeras distinções e relações. Com efeito, a imagem urbana relaciona-se com um produto da percepção, do caráter polissensorial da cidade, da cultura e dos usos urbanos<sup>1</sup>.

A sua percepção pode ser entendida tanto como a resposta dos órgãos sensoriais ao mundo sensível, quanto como a atividade proposital na qual alguns fenômenos são claramente registrados, enquanto outros são bloqueados (TUAN, 1980, p.04). Portanto, o processo perceptivo não corresponde a uma relação direta entre os sentidos e os estímulos exteriores. Só é percebido aquilo que os objetivos mentais preparam para que o observador perceba.

Nesse sentido, a imagem da cidade varia de indivíduo para indivíduo, de acordo com o repertório pessoal de cada um e com a cultura dos diferentes grupos sociais - "pessoas de culturas diferentes

não só falam línguas diversas, mas, o que é talvez mais importante, habitam em diferentes mundos sensoriais" (HALL, 1981,p.14).

Entretanto, existem imagens comuns à população, quer pela ação da memória coletiva, quer pela importância formal de alguns pontos da cidade, que se caracterizam por um apelo visual muito forte - se, por um lado, expressam aspectos formais, por outro, são produtos da memória, representações que transcendem o aspecto visual e relacionam-se com outros signos. Assim, são focalizadas nesse estudo imagens públicas de Belém que são obras de arte efêmeras no meio urbano, e que estabelecem relações com a transformação da imagem dessa cidade, pois são representações ideológicas que a linguagem artística reproduz e que ficam registradas no imaginário urbano, assim como os monumentos tradicionais ficavam em épocas passadas.

Segundo Javier Maderuelo (1944, p.21), grande pesquisador da Arte Pública em âmbito internacional, em seu livro "La perdida del pedestal" argumenta que:

[...] uma praça, um edifício público, um jardim ou um monumento são elementos do vocabulário estético da cidade, mas também são signos da ideologia dominante que aparecem carregados de conotações e valores. E que o compromisso da Arte Pública com a cidade está nem tanto em seguir gerando este tipo de signos ideológicos, como também em pretender ser um reflexo social da cidade. [...] Seu significado não deve ser buscado em sua capacidade prática a não ser na forma quando a obra converte o espaço urbano em lugar e serve-lhe dotando-a de caráter [...].

Nesse sentido, pode-se pensar a arte pública para além da sua presença física na cidade e das suas representações mais imediatas, envolvendo ideologias e significados submersos na sua aparência, como afirma Rosalyn Deutsch (1996), em seu livro "Evictions: art and spatial politics", quando a autora trata de questões relacionadas à estética urbana, a partir de uma visão crítica. O seu pensamento vai contra a ideia que promove a arte pública incorporada ao processo de redesenvolvimento. O seu desejo é abordar a arte pública contemporânea como uma prática urbana que primeiro responda aos eventos concretos, mudando a função da arte pública, e, segundo, possa contribuir na formação de uma prática contrária àquela que ob-

jetiva um tipo de *make up* urbano, ou seja, a arte pública como meio de embelezamento e estetização da cidade.

Deustch (1996) argumenta ainda que a arte pública, quando está aliada ao design urbano das grandes cidades, e é realizada com motivos de revitalização urbana, tem como função social apresentar como naturais as condições da cidade do capitalismo avançado. Isso porque ela cria imagens de cidades desenvolvidas e bem administradas, fato que reafirma o sentido da arte como veículo de revitalizar espaços deteriorados e representar uma imagem urbana globalizada.

Assim sendo, é possível pensar a arte pública como recurso de transformação da paisagem e representação de diferentes ideologias que se instalam no espaço urbano - um discurso que apresenta uma estética nem sempre compreendida à primeira vista, mas que, por meio de intervenções artísticas efêmeras, questionam problemas urbanos e a vida na cidade.

Acrescenta-se que a arte pública contemporânea, tanto as intervenções quanto os monumentos e esculturas de caráter permanente, construídos no espaço público, constroem situações urbanas que questionam e dizem respeito às peculiaridades do lugar, interferindo na paisagem urbana e construindo novas imagens da cidade, relacionadas a esse processo. Desta maneira, essas interferências nunca se tornam um signo em silêncio.

Em Belém, a Arte Pública que predomina em sua estrutura urbana é constituída por monumentos remanescentes do seu passado histórico, são representações que refletem a presença do colonizador, líderes e alegorias de épocas passadas que habitam praças e jardins da cidade. São imagens instaladas em pedestais que enfatizam a presença de personalidades históricas evidenciadas por expressões de autoridade, respeito e adoração, muitas vezes marcando a passagem e feitos dos estrangeiros que passaram por aqui em séculos passados.

A Arte Pública efêmera mostra o seu contrário, ou seja, se apropria de espaços públicos diversos para realizar as suas narrativas, em geral são

como acontecimentos, situações que se refletem na imagem da cidade, como expressão da cultura e da comunicação visual urbana. Assim, é vista como elemento propulsor de uma possível imagem da cidade formada por paisagens ativadas por meio dessa prática. Relaciona essas idéias como característica da arte e de uma visualidade própria da cidade e de seus usos, argumentando que: arte e paisagem são agentes fundamentais para a construção dos novos espaços públicos da cidade, resultando em trânsitos de espaços e lugares diferenciais, que se realizam por sua apropriação e deslocamento do olhar de cada observador.

A arte pública efêmera, diferente da arte pública permanente, não se localiza apenas em um espaço específico; muitas vezes transitam por espaços urbanos distintos, apropriando-se de outros espaços e suportes da paisagem, como monumentos, ruas e lugares tradicionais da cidade que percorre, causando estranhamento e mudando a percepção ambiental do usuário. Em Belém, esse tipo de prática ocorre em trabalhos de artistas paraenses como Berna Reale, Victor de La Rocque e Murilo Rodrigues.

Esses artistas apresentam poéticas que não são similares, entretanto têm em comum o movimento e a apropriação de espaços públicos. São trabalhos que, em conjunto ou individualmente, criam percursos visuais e que se deslocam pela cidade, criando verdadeiros rituais urbanos, chamando atenção do transeunte, que está acostumado à banalização da imagem e à monotonia visual do cotidiano.

Um corpo que se desloca pelas ruas com aparência de um animal para o abate, bicicletas brancas em movimento, um homem com vestimenta feita de galos que caminha por lugares públicos: são imagens efêmeras de uma Belém que se quer metrópole e campo de atividades artísticas; que utiliza intervenções urbanas como ponto visceral e crítico da paisagem para ativar cenários urbanos distintos daqueles que tinham como sinal de modernidade e de celebração grandes monumentos perpetuados pelo passado.

É nessa perspectiva que se faz um pensamento em que a intervenção urbana transforma-se tam-

bém em memória e em imagem coletiva da cidade, por meio de registros daqueles que a viram, transformando-se em signo e linguagem própria do ambiente urbano, onde tudo é efêmero, fugaz, até mesmo a própria cidade e seus trânsitos.

Tal proposição pode ser observada na obra da artista Berna Reale, "Quando todos Calam", 2009, que apresenta uma *performance* direcionada a fotografias em um espaço tradicional de Belém: o Ver-o-Peso, no Centro Histórico da cidade. Nessa obra, vencedora do 29º Salão Arte Pará, a artista se coloca deitada em uma maca, na doca do Ver-o-Peso, espaço secular e movimentado do centro de Belém. Entre barcos, pessoas em trânsito e mercadores de peixe, Berna fica em completa quietude - seu corpo nu parece morto, surge uma imagem estranha àquela paisagem ribeirinha tão vibrante. No meio disso tudo, a imagem está repleta de urubus que sobrevoam o lugar, ávidos pelo corpo ainda vivo, dando ritmo, harmonia e movimento à composição fotográfica que registra toda a cena.

Em outro trabalho da artista, de 2011, Berna Reale desfila pelo centro histórico, por 12 minutos, amarrada nua em um suporte metálico como um tronco de madeira; é carregada por dois homens vestidos de branco, como açougueiros que levam a carne, após sair de um caminhão frigorífico - nessa obra o seu limite físico é testado até o final da performance, ocasionado pela dificuldade da posição em que ela é levada. O seu trânsito relaciona-se a outra maneira de ver a cidade pela artista e por seus observadores, que ficam sem ter certeza do que está acontecendo. Por onde ela passa, deixa um clima de desconforto com aquela imagem que remete à violência urbana banalizada no dia a dia das páginas policiais dos jornais e noticiários da cidade.

Essa artista é funcionária do Instituto de Medicina Legal do Pará, e se tornou perita em assassinato. Talvez por isso seu trabalho quase sempre expõe o corpo nu e ensanguentado, visceral, como sempre se mostra nos registros fotográficos resultantes das suas performances - são imagens fortes que se apresentam no limite zero entre vida e morte, entre caçador e vítima. Alusão a

uma imagem urbana de violência e de contrastes entre conflitos de uma cidade que não se cala por meio de narrativas artísticas, que se atraem pelos discursos que a arte pode sugerir na paisagem urbana.

Outro artista que se enquadra nessa forma de fazer arte e transformar a paisagem por algumas frações de minutos é Victor de La Rocque, que se expõe e interage na paisagem vestido por galos vivos, como se apresenta na obra "Galus Sapiens", criando intervenções inesperadas no ambiente urbano, quer pelo sentido corporal onde animal e homem se adere por meio dessa roupa, quer pelo estranhamento que causa em seus expectadores, quer por intervir em certos monumentos da cidade, como podem ser vistos em registros dessas performances.

Essa obra é polêmica por tratar de um crime contra os animais, o qual sua obra carrega, chegando a ser interdita pela polícia por crime ambiental. Apesar disso, o artista mostrou sua obra em Belém, na ocasião do Arte Pará, intervindo na paisagem urbana entre grandes monumentos, como o Memorial da Cabanagem do arquiteto Oscar Niemeyer e o prédio do Museu do Estado do Pará.

Outro artista que também trabalha com o urbano é Murilo Rodrigues, que, por meio do Projeto Deslocamentos, 2009, e suas bicicletas brancas, faz um percurso pelas ruas de Belém, com idéia de chamar a atenção para o problema do trânsito causado por tal meio de transporte. Além disso, esse artista apresenta, em exposição, um conjunto dessas bicicletas, para que fossem usadas no local, atraindo o público para acompanhar o ato, não só aqueles que fizeram parte do circuito, como também daqueles que foram à exposição e tiveram a oportunidade de participar efetivamente do evento.

Esse trabalho é significativo porque se apresenta em duas fases: a bicicletada a céu aberto e a exposição, instalação na galeria. Assim, abrange tanto um percurso relacionado ao trânsito e à paisagem urbana de Belém, quanto à exposição na galeria - a obra se multiplica e a questão do trânsito na cidade pode ser discutida com mais veemência.

Esse artista tem influência dos seus dois cursos de graduação, em Arquitetura e Educação Artística; tendo presente em seu pensamento um meio de mediar os limites entre essas duas graduações. Nesse sentido, o seu trabalho mostra a sua preocupação com o espaço urbano e a idéia das proximidades entre arte e arquitetura como objeto de ver a cidade, em eventos como a bicicletada de Murilo Rodrigues.

As obras dos artistas citados acima têm em comum a intervenção artística no espaço urbano e, por extensão, a resignificação da imagem da cidade, no sentido em que transforma a paisagem urbana e cria novos sentidos para ela. Nessa perspectiva, a imagem vai ser não só forma, mas o entendimento que se tem para além do aspecto visual - ora como Berna Reale e Victor de La Rocque, que se caracterizam pela presença do corpo em movimento ou parado em diversos espaços, expressando a violência urbana e o massacre dos animais, ora como Murilo Rodrigues que propõe questões sobre o transporte urbano por meio do atravessar a cidade de bicicleta - imagens que se concretizam na transformação do espaço em lugares que ficam na memória urbana.

Essas apropriações da cidade pelo artista não só têm a capacidade de representar a imagem da cidade, por meio do campo das idéias, como também de causar estranhamento sobre o sentido da arte do cotidiano das pessoas, levando a pensar nos objetivos da arte pública e sua forma, que deixa de ter o seu aspecto formal e de permanência, para criar novos caminhos para a arte contemporânea e novas mídias para tratar da relação entre arte e vida.

Assim sendo, é nessa linha de pesquisa que os trânsitos e as apropriações realizadas pela arte pública são vistos: como movimento e forma; sagrado e profano; imagem e paisagem; público e privado. Correspondem ao simples vagar pela cidade que o artista propõe como maneira de conceituar a arte e o seu posicionamento perante o público e quiçá ao mundo. Tem ainda a razão do aspecto institucional que dá o seu aval ao que vem a ser a arte nesse extraordinário e estranho mundo das coisas e de seus usos.

A arte pública e a imagem da cidade aprofundam-se e relacionam-se como resultantes de um processo de percepção, registros da linguagem visual e sentido de comunicação, como disse Argan. A imagem da cidade também é própria da arte pública efêmera como resultante desse processo de comunicação, dando-lhe autonomia para entendê-la como conteúdo e continente das complexas estruturas da cidade e do meio urbano - mesmo que essa imagem não seja permanente em sua visibilidade, e não seja a resposta para tudo - sempre estará na memória das instituições que lhe acolheram e no histórico das intervenções urbanas de Belém e das pessoas que lhe perceberam.

## Notas

1. O caráter polissensorial da cidade está relacionado aos estímulos do mundo exterior, captados pelos órgãos sensores, como a visão, a audição, o olfato, o tato e a sinestesia, bem como à importância desses sentidos para a configuração da imagem urbana, através da recepção de diferentes formas, cores, sons, texturas, cheiros e movimentos. Os órgãos sensoriais são receptores que constituem uma rede de canais de comunicação com o mundo sensível. São capazes, no entanto, de explicar somente os fatores sensórios da percepção, não de responder por que toda percepção acrescenta algo a seu produto. Portanto, ela é resultante de uma síntese mental, que é responsável pela elaboração dos significados tanto do que está lá fora quanto da estimulação que é produzida como efeito. Sobre percepção ver: SANTA-ELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993; GIBSON, James. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DEUTSCH, Rosalyn. **Evictions: art and spatial politics**. London: Mit Press, 1996.

HALL, Edward. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro:

ro: Livraria Francisco Neves S.A., 1981.

LINCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo. Martins Fontes. 1982.

MADUERELO, Javier. **La Perdida Del Pedestal.** Madri. Circulo de Bellas Artes. 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção e dos valores do meio ambiente.** São Paulo. Difel. 1980.

### **Sobre o autor**

Ubiraelcio da Silva Malheiros é Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente, é professor Associado do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Além disso, tem experiência e pesquisa na área de Artes com ênfase em Arte Pública, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem e representação, Arte Pública e Arte Contemporânea. É coordenador do projeto de pesquisa: “Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da Arte Pública no espaço urbano de Belém” e do projeto de extensão: “Arte pública como recurso pedagógico: a cidade conta a sua história”.

# ENTRE CINEMA E FOTOGRAFIA

**André Parente**

## Resumo

Há quase uma década temos pesquisado o cinema de artista no Brasil por meio da análise de seus autores, filmes, vídeos e instalações. Ao longo do tempo, notamos que uma das principais tendências do cinema experimental produzido pelos artistas brasileiros está relacionada com o processo de hibridização entre o cinema e a fotografia, um tipo de situação híbrida que rompe com as convenções das formas hegemônicas do cinema e da fotografia, da imagem em movimento e da imagem fixa. Neste sentido, decidimos desenvolver uma reflexão crítica que tem como objeto a relação entre cinema e fotografia no campo ampliado da arte contemporânea brasileira. Esta pesquisa se faz necessária por três razões: em primeiro lugar, a maioria dos teóricos e críticos da fotografia e do cinema rejeita estas experiências, visto que, para eles, elas escapam às convenções associadas a esses meios. Em segundo lugar, os críticos e teóricos da arte, em cujos circuitos esses trabalhos circulam mais frequentemente, no mais das vezes, não possuem o instrumental conceitual necessário para analisar esses fenômenos e, portanto, o fazem de forma muito superficial. Finalmente, os raros críticos capazes de analisar essa produção híbrida acabam por privilegiar obras estrangeiras consagradas (Andy Warhol, Hollis Frampton, Michael Snow, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Douglas Gordon, David Claerbout, só para citar alguns dos mais conhecidos) que se inserem dentro da problemática - no máximo levam em conta a série "Cosmococas", de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, já que ela ganhou um status internacional -, deixando de lado, por preguiça ou insegurança, a produção nacional, que é muito extensa e potente.

## Palavras-chaves:

Cinema; Fotografia; Arte Contemporânea; Arte e Novas Mídias

## Abstract

*For almost a decade we have researched film artist in Brazil through analysis of their authors, films, videos and installations. Over time, we noticed that one of the main trends of the experimental film produced by Brazilian artists is related to the process of hybridization between cinema and photography, a kind of hybrid situation that breaks with the conventions of hegemonic forms of cinema and photography, the moving image and still image. In this sense, we decided to develop a critical reflection that focuses the relationship between film and photography in expanded field of contemporary Brazilian art. This research is necessary for three reasons: first, most theorists and critics of photography and film rejects these experiences because, for them, they escape the conventions associated with these means. Secondly, critics and art theorists, whose circuits in these works circulate more frequently, in most cases, lack the conceptual instruments necessary to analyze these phenomena and therefore do a very superficial way. Finally, critics can analyze this rare hybrid production ultimately privileging foreign works devoted (Andy Warhol, Hollis Frampton, Michael Snow, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Douglas Gordon, David Claerbout, just to name a few of the best known) that fall within the problem - maximum take into account the "Cosmococas" series, Hélio Oiticica and Neville d'Almeida, since she gained an international status - leaving aside, for laziness or insecurity, domestic production, which is very extensive and powerful.*

## Keywords:

Cinema; Photography; Contemporary Art; New Media Art.

## Introdução

O que representa esse agenciamento da fotografia e do cinema, agenciamento que potencializa o cinema, livrando-o do fluxo narrativo, mas que, por outro lado, potencializa a fotografia, livrando-a disso que Barthes chamava “a realidade intratável”? É o que veremos neste texto.

Antes dos anos de 1970 havia uma dicotomia forte entre a fotografia e o cinema: de um lado, o movimento, o fluxo narrativo, o presente, o consentimento dessa ilusão do presente e de duplicação da vida; de outro, a imobilidade, o passado, a busca da alucinação e da duplicação da morte. Dois mundos à parte. Foi preciso que os artistas do pós-guerra investissem na fotografia e no cinema para dissolver-se esta clivagem.

Mas, desde o final dos anos de 1960, o cinema não só toma a fotografia como tema e material dos filmes (Andy Warhol, Paul Sharits, Hollis Frampton, Michael Snow, Antonio Manuel, Sonia Andrade) como também é tematizado por ela (Ana Vitória Mussi, Cindy Sherman, Sophie Calle, Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall, James Coleman, Solon Ribeiro). Quando isso ocorre, o cinema se torna uma imagem que pensa (o que Bellour chama de “o espectador pensativo”) e a fotografia encontra a cinematicidade do cinema (“efeito filme”, na expressão de Dubois).

Não seria possível em um texto como este definir as relações tão complexas do cinema com a fotografia e as artes plásticas. Em todo caso, gostaria de chamar atenção para duas ou três questões, todas elas surgidas nos anos de 1970. A dicotomia entre a fotografia e o cinema (Roland Barthes), o conceito de acinema (Jean-François Lyotard), a parada na imagem produzida pelo vídeo (Serge Daney) e o conceito de efeito filme (Philippe Dubois). Cada um a seu modo, todos eles apontam para a questão da parada da imagem e da possibilidade de pensar as relações entre a fotografia e o cinema para além da representação: o terceiro sentido barthesiano, o acinema de Lyotard, a parada na imagem de Daney e o efeito filme de Dubois nada mais são do que um modo de dizer: o cinema e a fotografia se hibridizam em uma dimensão intermediária, entre-imagens, uma dimensão virtual propriamente irrepresentável.

Os próprios cineastas já haviam trazido à tona

este problema. Por um lado Hollis Frampton nos mostra que o problema do cinema não é o conteúdo das imagens, mas as próprias imagens. O que importa é algo que está entre o fotograma e a imagem em movimento. O cinema é o que se passa entre a fotografia e o cinema, portanto, algo que é ao mesmo tempo a potência desta imagem e a sua autorreferência. Estas questões levaram Peter Kubelka a afirmar que “o cinema não é movimento, mas a projeção de imagens fixas”.

O que representa hoje o agenciamento cinema e fotografia? A possibilidade de criação de um olhar variável, que pode modular à sua guisa a passagem do móvel ao imóvel de forma a dissolver a dicotomia do móvel e do imóvel. É curioso notar que grande parte desse processo surge com o vídeo: o vídeo é da ordem do processual, da variável, da flutuação, da desmaterialização dos movimentos e dos corpos que mostra. Para completar a situação, o agenciamento fotografia e cinema produz uma complexificação do espaço-tempo da imagem numa série de hibridizações inauditas que mesclam a mobilidade e a imobilidade.

Em sua exposição “Movimentos improváveis” (2003), Philippe Dubois, crítico e curador, colocava já algumas questões quanto ao movimento da imagem: trata-se de um movimento da imagem ou na imagem? Uma imagem dita fixa pode apresentar movimento? Uma imagem dita em movimento pode apresentar imobilidade? E o que dizer das formas intermediárias entre o movimento e a imobilidade como, por exemplo, imagens “tremidas” ou “suspensas”? Como lidar com a desaceleração e congelamento da imagem nos filmes? É possível fazer um filme de imagens fixas? O movimento é sempre visível ou não? A partir de quando e até onde pode haver movimento? Quais são todos esses dispositivos de ilusão inverossímeis que nos fazem acreditar no movimento em que não há movimento?

No Brasil, além do audiovisual, vários artistas, entre os quais Sonia Andrade, Ana Vitória Mussi, Rosângela Rennó, Frederico Dalton, Solon Ribeiro, Katia Maciel, Dirceu Maués e eu mesmo, cada um a seu modo, aprofundaram esta relação entre cinema e fotografia.

## Inverso e Multimeios

Além de realizar, nos anos de 1970, uma série de instalações fotográficas, Sonia Andrade, como acabamos de ver, faz um vídeo no qual a imagem congelada tem um papel imenso na criação da imagem-cristal. Na série "Goe, and Catche a Falling Starre", como vimos, a imagem de vídeo, que está no presente, aparece congelada, como pura potencialidade, enquanto a imagem atual dos objetos está presa a um passado morto: a camisola ("Noturno"), a onda ("Périplo") e a estátua de Apolo ("Apolo").

Na série de fotografias "Situações negativas", a artista reuniu, em um único conjunto de seis instalações, as suas maiores problemáticas: as da imagem-objeto, as da imagem-corpo e as da imagem-cristal. Mas é na instalação "Inverso", apresentada na área experimental do MAM em 1976, que Sonia cria uma situação extraordinária: as fotografias (também de 18 por 24 cm, como nas outras séries de situações negativas) são rastros de avião deixados no céu, que ocupam três faces de uma sala retangular. Do lado da face vazia, é colocado um projetor que projeta a luz branca sobre um prisma, gerando dois belíssimos arco-íris dessa imagem-cristal que virou a marca de Sonia Andrade.

Para concluir com as contribuições de Sonia Andrade, uma das pioneiras da arte e tecnologia no Brasil, para mostrar que o trabalho dela, embora seja muito atual do ponto de vista do pensamento em rede, foi feito utilizando-se de meios hoje considerados rudimentares e ultrapassados, no caso o postal e o vídeo, principais meios de inscrição e circulação do trabalho: ou seja, a imagem fixa e em movimento. "Multimeios" se insere dentro do contexto do que Walter Zanini organizou, na Bienal de 1977, em torno da Arte Postal, que depois inclusive foi publicada como um catálogo à parte da Bienal.

O trabalho é dividido em quatro etapas. Seria bom seguir pela ordem das partes para não nos perdermos no emaranhado dessa rede complexa do ponto de vista do processo. Na verdade, o que vemos no espaço expositivo é apenas o resultado do que circulou na rede, que eu chamaria, com Latour, de rede de mobilização. O que a gente tem como espaço é uma espécie de canteiro de obras que mostra como o trabalho foi feito e o resultado

do processo. Sendo que o que importa não é o que é visto, mas o processo de circulação, bem como a rede de atores articulados à qual remetem os objetos que são vistos.

Na primeira etapa, "Caminhos", é traçado, em um velho mapa viário do estado de São Paulo, o caminho que vai do Rio de Janeiro, onde Sonia vivia e trabalhava, ao local da exposição da Bienal. Na segunda, "Os habitantes", antigos postais (representando pessoas em indumentárias do início do século XX) são enviados aos membros da organização da Bienal, solicitando-lhes que os encaminhem ao estande da obra. Na terceira, "O espetáculo", um vídeo reproduz a imagem de antigos postais de cidades e de paisagens enviados aos habitantes de localidades neles representadas, aos quais foi solicitado que enviassem para a exposição um postal do tempo presente. A quarta etapa, "A obra", é constituída por um painel no qual é exposta a correspondência entre a artista e a instituição (Bienal), contendo o projeto de sua obra, bem como as respostas aos diversos postais enviados.

Na verdade, a estratégia de Sonia é bastante contemporânea. Ela expõe não uma imagem pronta e acabada, mas uma imagem em rede, fruto da rede de relações que se estabelece entre um determinado fenômeno (cidades e paisagens) e a rede em que este fenômeno é produzido como realidade. Esse trabalho mostra claramente que as imagens, para se fazerem informação, espetáculo, obra, enfim, "realidade", supõem uma rede de atores diversos (a realidade física representada, a fotografia, o meio empregado para fazê-la circular, a instituição que vende e/ou expõe o produto, os consumidores do produto etc.) que dão sustentação e significado ao que nela circula. Na verdade, a obra de Sonia não mostra nada, ela demonstra a estratégia mesma da arte contemporânea, o fato de que não há obra independente das redes em que circulam e são constantemente produzidas e reafirmadas por todos aqueles que a elas aderem como atores e consumidores. Em vez de produzir uma obra a mais, Sonia optou por fazer do trabalho o processo mesmo de sua constituição em rede.

E finalmente a obra, a instalação, contém todos esses elementos multimeios: mapas, fotos, diagramas, postais, vídeo, cartas etc. E o que é interessante, no fundo, é que esse trabalho funciona

como uma espécie de fotografia-rede, ou seja, ele é um trabalho que mostra toda a rede de atores de um determinado ponto de vista, não só a rede de atores, mas os processos, os suportes, os materiais, os bilhetes, enfim, tinha todas as correspondências, os catálogos telefônicos, os mapas, tudo. Continha um registro de tudo que foi feito, de todos os materiais usados, de todos os elementos e as redes, as relações que foram sendo tecidas etc.

Na verdade, falar desta obra hoje tem um aspecto político, visto que ela se constitui de elementos heterogêneos, humanos e não humanos, discursivos e perceptivos, suportes variados de inscrição da informação e tecnologias, que operam e transformam essas informações. Esses elementos formam uma grande rede que nada mais é do que uma rede de mobilização resultante do trabalho: suportes, atores, percursos e processos mobilizados. Essa ideia de rede de mobilização descrita pelo filósofo Bruno Latour fica aqui claramente evidenciada, esta afirmação de que a ciência, a religião e a arte são, primordialmente, tipos específicos de rede de mobilização. Para ele, não existe nem natureza (ciência), nem deus (religião), nem arte que não circule nestas redes de transformação. É apenas a rede que pode dar sentido ao que seja ou não verdade e relevante nestes campos.

Este trabalho de Sonia deixa muito claro isso: o fato de que o trabalho é justamente todo o processo de rede que se fez naquele momento. Se ela estivesse hoje em dia trabalhando, usando esse tipo de processo, ela certamente estaria usando outros meios que as pessoas chamariam de arte telemática ou alguma coisa do gênero. Na época ela recorreu ao postal, a arte postal sendo uma espécie de precursora da arte telemática.

## **Bang**

Ana Vitória Mussi - que, juntamente com Sonia Andrade, integrava o grupo de pioneiros da videoarte - é simplesmente um dos artistas que mais contribuíram para transformar a fotografia em algo mais do que uma superfície dimensional ampliada em papel e exposta na moldura ou parede. Na verdade, a produção e a pesquisa de Ana Vitória, desde os anos de 1970, criaram uma fotografia em seu campo ampliado. Em primeiro lugar, as imagens fotográficas da artista podem se

originar do jornal, da televisão ou do cinema, no confronto entre estes dispositivos e a câmera fotográfica. Em segundo lugar, a imagem resultante pode passar por um processo de transformação, por meio do qual a artista desenha, pinta ou grava sobre a imagem, ou a partir da imagem. Finalmente, a imagem/foto pode ser exposta usando-se de meios dos mais variados: diapositivos (às vezes sobrepostos), caixas de luz, projeção da foto ou sobre a foto, a instalação (com ou sem projeção), impressão em materiais diversos (geralmente em materiais transparentes) etc.

Vários críticos, dentre os quais Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira e Marisa Flórido têm acompanhado de forma quase sistemática a obra de Ana Vitória. Entre algumas características de seu trabalho, destaco a mistura de procedimentos de fabricação da imagem, a tensão entre a transparência e a opacidade, o alto contraste das imagens gerando formas "construtivistas" ou "expressionistas", a incerteza quanto aos movimentos sutis criados na imagem por meio de variações de luz, a criação de fotos-objetos e instalações nas quais os movimentos são criados em parte pelo deslocamento no espaço do espectador.

Entre os diversos trabalhos de Ana Vitória, o que mais suscita a nossa atenção neste capítulo é a foto-instalação "Bang", realizada em 2012 (Oi Futuro, Rio de Janeiro), com curadoria de Marisa Flórido. Na instalação, são utilizados quatro projetores nas três paredes da sala à exceção da parede de entrada, em que ficam os espectadores. Estas projeções são acompanhadas da música "Bang Bang - My Baby Shot Me Down" (Sonny Bono), na versão de 1966 de Nancy Sinatra, recentemente popularizada pelo filme Kill Bill (Tarantino, 2003). A instalação dura aproximadamente o tempo da música, algo em torno de 4 minutos.<sup>1</sup>

"Bang" é um *slide-show* realizado com imagens de arquivo (são 237 fotografias feitas ao longo de três anos): filmes hollywoodianos de guerra ("Pearl Harbor", "Tora! Tora! Tora!", "O mais longo dos dias", "O choque final", "Raposa do deserto", entre outros), imagens de documentários de guerra ("Coleção Segunda Guerra Mundial") e guerrilha urbana (imagens da ocupação do Complexo do Alemão cedidas pela Globo), além de imagens dos dois documentários clássicos de Leni Riefenstahl ("Olympia" e "O triunfo da vontade"). Entretanto,

as imagens ganham certa uniformidade, uma vez que são fotografadas em preto e branco, da tela da televisão, procedimento já utilizado por Ana Vitória em outros projetos como na série “Box na TV” (1975). Esta aparente uniformidade, acentuada pela montagem e pelo tema comum da guerra, nos induz a criar nexos narrativos entre as imagens, quando na verdade não há propriamente uma narrativa, mas um conjunto de imagens que, pela temática e montagem, cria a sensação de narratividade.

A instalação se divide em pelo menos quatro momentos distintos. Adolfo Montejo Navas descreve muito bem a orquestração rítmica de “Bang”:

Nas coordenadas espaço-temporais de “Bang” podem ser vislumbradas diferentes combinações de imagens e uma pauta medida, rigorosa. Assim, primeiro existe um ritmo compassado, regular (um andante com inúmeras imagens indagando sobre a função do olhar), depois uma passagem levemente mais rápida (onde o olhar também se orienta e se tensa para o céu), até a ponte da legenda enigmática de “Nem uma gaivota...” que funciona como pausa, verdadeira divisão de águas da obra (pois até este momento é muda a apresentação e agora começará a se escutar a canção de Nancy Sinatra); logo virá uma nova fase regular de imagens mas com certa vivacidade (atletas saltando junto a aviões caindo), para chegar à fase que representa o ponto álgido, o molto vivace das imagens disparadas ao mesmo tempo (com a maior associação de cenas violentas), para fechar com uma nova e normal pulsação de imagens até o final, outro andante. (NAVAS, 2013, p. 78)

“Bang” cria uma pedagogia da violência. Esta pedagogia tem duas faces: por um lado, está claro, como diz Marisa Flórido, “que o que importa não é fotografar a guerra, mas seus modos de visibilidade e espetacularização: o que relaciona a imagem à violência e a violência à imagem, o que torna indistinto o homo videns do homo belicus.” (FLORIDO, 2013, p. 8)

Em “Bang”, há uma dramaturgia em que os corpos fotografados e os nossos próprios entram neste fogo cruzado que implica em um embate entre as imagens que trazemos em nós e estas que a artista nos propõe. O cinema de arquivo frequentemente se depara com este paradoxo do tempo: ou o tempo é invenção, ou ele não é nada. Portanto, devemos ser capazes não apenas de recriar e remontar as imagens que encontramos, mas de trazê-las de volta do passado mostrando que elas se prolongam no presente. Em “Bang”, esta mulher

que me olha, esta arma que me atira, esta música que me faz cair por terra. Este filme de muitas asas me faz flutuar como um anjo sobre Berlim, sem poder esquecer que ainda somos filhos desta guerra. Como diz Katia Maciel:

A instalação “Bang”, de Ana Vitória Mussi, nos acorda com a delicadeza das imagens que flutuam no presente de um passado que não passa nunca, porque as imagens são mais que arquivos: são percepções incrustadas em nossos corpos, como a guerra e o cinema. E o tempo é bergsonianamente porque aqui o passado é contemporâneo do presente que ele foi. Nos termos colocados por Gilles Deleuze, a duração é uma memória, porque ela prolonga o passado no presente. (MACIEL, 2013, p. 23)

Todos os procedimentos rítmicos, narrativos, sonoros de “Bang” criam uma alternância, no limite do insuportável, entre as misérias e as belezas que esta máquina de guerra produz. É disto que este trabalho nos fala. Não se trata apenas de um devir cinema da fotografia, ou de um devir imagem-tempo da imagem, mas de uma obra que me convoca a ver isto que não podemos ver porque já se encontra em nós como um passado, modificável ou não. Em “A invenção de Morel”<sup>2</sup>, de Bioy Casares, a máquina do tempo criada por Morel nos faz vislumbrar a possibilidade de um tempo em que o passado pode ser modificável (o passado é o que é repetido pelo dispositivo) ao preço da eliminação do futuro. Em “Bang”, a modificação do passado, ao contrário, é a única forma de afirmarmos o futuro como algo realmente ainda por vir.

No entanto, há em “Bang” um desejo de desejo (um desejo em suspensão) difícil de explicar, senão fazendo um paralelo com “Asas do desejo” (Wim Wenders, 1987). Um filme que promove o encontro aéreo, impossível, entre o Anjo e a Trapezista. Ele sem presente e ela sem futuro. Em uma arte que é cada vez mais uma imagem sem presente, ou melhor, de um presente que se tornou um curto-circuito entre um passado e um futuro anteriores, “Bang” nos traz de volta um tempo não reconciliado, o da violência exorcizada pela imagem que a criou, numa visão que não deixa de ser “exótica”, pois entramos neste mundo estranho como se nunca tivéssemos saído dele.

### O golpe do corte

Solon Ribeiro, artista cearense com formação na Escola Superior de Arte Decorativa de Paris, tem

seu trabalho voltado para a imagem fotográfica. Como é o caso de muitos artistas contemporâneos, seu trabalho atenta para a problematização do fenômeno contemporâneo da saturação de imagens. Para Sólón, a imagem é um mistério e precisamos ressuscitar seus aspectos mágicos e metafísicos.

Nos anos de 1990, Solon herda de seu pai uma imensa coleção de mais de 30 mil fotogramas de filmes, iniciada nos anos 1950 por seu avô Ubaldo Uberaba Sólón, dono de sala de cinema no interior do Ceará. Os fotogramas, em geral mostrando os principais atores dos filmes, eram cuidadosamente guardados em álbuns feitos para este fim, contendo o nome e o ano do filme, bem como o nome dos atores. Uma parte da coleção, que está fora dos álbuns, foi guardada de forma imprecisa, de modo que fica difícil saber de que filmes as imagens foram extraídas.

“O golpe do corte”, termo utilizado por Solon para a série de vídeos e instalações feitos com os fotogramas desta coleção, contém dois momentos essenciais: o golpe do corte que constitui a extração dos fotogramas dos filmes e o posterior corte operado por Solon pela ação de montagem e encenação das imagens dos fotogramas.

Em um dos trabalhos, Solon utiliza fotogramas com legendas e cria um diálogo imaginário entre os personagens. Em outro, ele projeta os fotogramas de cima, enquanto maneja uns almofadões sobre os quais se deita, de forma que eles possam refletir melhor as imagens dos fotogramas. Curiosamente o artista parece um ator do cinema expressionista, um tanto incomodado pelas imagens que sobre ele são projetadas, como se elas fossem clichês que, porventura, pudessem roubar-lhe a alma.

Vemos nos trabalhos de Solon uma radicalização do espírito contida nas “Cosmococas”, que é a de, partindo de imagens clichês, criar uma situação de ruptura com o NUMB-CINEMA, de modo a criar um cinema participativo, no qual o espectador tem seu corpo liberado pelo CORPO-ROCK. Ou seja, a partir dos momentos-clichês dos fotogramas, extrair uma performance ambiente que envolve tanto os espectadores como o próprio artista. É bom lembrar que, em um de seus primeiros trabalhos, Solon projetava as imagens sobre os corpos dos espectadores, a exemplo do “Corpocinema” de Jeffrey Shaw.

Em seus últimos trabalhos, Solon projetava os frames sobre seu próprio corpo. Em um dos vídeos, Solon aparece em um matadouro, em meio aos restos dos bois mortos. As imagens dos fotogramas, cheias de glamour, são completamente violentadas por meio de gestos do artista que interage com a carne, com o sangue, com as tripas e com as imagens: ora ele parece o Bandido da Luz Vermelha, ora, Glauber Rocha em transe. Na verdade, os trabalhos quasi-cinema de Solon estão estreitamente relacionados, por um lado, à forma como Oiticica e Neville se apropriam das imagens “pops” de Marilyn Monroe, Jimi Hendrix e Mick Jagger para renová-las. Em outros momentos, o trabalho de Solon ultrapassa o sentido da apropriação por meio da parada na imagem para se tornar uma espécie de arquivo vivo com uma dimensão performática.

O que nos chama atenção no trabalho de Solon não é apenas o fato de ele possuir esta dimensão fractal, intermediária, que nos coloca sempre entre as imagens, entre a fotografia e o cinema, entre o cinema e a instalação, entre o espectador e o autor. O que nos chama a atenção é, sobretudo, a forma como o trabalho de Solon é um convite ao espectador para que ele crie a sua própria fabulação, a partir dos golpes e dos cortes operados pelo artista. Afinal, se Solon não gosta de se definir como um artista, é porque o artista, como diria Godard, se fixa num substantivo de majestade que destrói qualquer possibilidade de fabulação. O golpe de Solon consiste em um convite para que o espectador participe da mobilidade da obra, um convite, a la Herman Melville, para que o espectador se perca na imagem - assim como ele também, Solon, um dia se perdeu - como uma forma de se renovar, de se recriar, de se reencontrar no outro.

Por um lado, os fotogramas utilizados por Solon são como restos das imagens criadas pela máquina de Morel, imagens despotencializadas, frutos de um mal de arquivo que seu avô acolheu. Como animá-las? Como trazê-las de volta à vida? Ao contrário do personagem do livro de Bioy Casares, ele prefere entrar na imagem, mesmo conhecendo o risco que corre.

A imagem é o canto das sereias. Não se pode negar que Ulisses o tenha ouvido. Entretanto, diz Maurice Blanchot, a astúcia de Ulisses consiste em manter o intervalo entre o real e o imaginário

que o canto o convida a percorrer. Em outras palavras, ele sabe quem ele é e quem são as sereias. A questão, porém, é que o homem verídico é muito prudente, e faz um grande esforço para desacreditar as sereias, acusando-as de mentirosas e fictícias. No universo de Melville, Achab viu aquilo que Ulisses escutou. Enquanto Ulisses manteve sua prudência, Achab se perdeu na imagem. Isto mostra que Ulisses recusou-se à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Em "O golpe do corte", Solon se apresenta como o personagem de Achab: ele quer se perder nas imagens, confundir-se com elas, numa tentativa de afundar neste espaço sem mundo.

O golpe de cinema de Solon se insere dentro da tradição do cinema de invenção no Brasil, a de um cinema cujo personagem principal apresenta o que poderíamos chamar, de maneira provisória, de uma certa idiotia do real como força espiritual. São, no mais das vezes, mentecaptos, zumbis, macabéas, visionários e autômatos espirituais que habitam cada um de nós, na medida em que são como que a pré-história de nossas consciências ("O super-outro"), de nossos pensamentos e impossibilidades de pensamento ("A hora da estrela" e "Mar de rosas"), de nossas sexualidades ("Copacabana mon amour", "O homem do Pau-Brasil" e "Piranhas no asfalto"), de nossas línguas ("Tabu" e "Sermões"), de nosso subdesenvolvimento ("O Bandido da Luz Vermelha" e "Vidas secas"), de nossos corpos maltratados e famintos ("A opção ou as rosas da estrada" e "Jardim de espuma"), salvos pela carnavalização e pela antropofagia ("A lira do delírio"), de nossa inocência ("Inocência" e "Nosferatu do Brasil"), de nossa loucura ("Loucura e cultura", "A idade da Terra", "Imagens do inconsciente" e "Matou a família e foi ao cinema"), de nossa idiotia total ("Bang Bang", "Sem essa aranha"), que é a única forma de superação do intole-rável que habita a nossa sociedade. Pois só a idiotia pode nos salvar da estupidez dos bárbaros arrogantes que fazem a médio-cidade triunfar em tudo. Como diria Dostoiévski, "Ele é idiota, mas é um príncipe". Tais personagens tiram suas determinações espiri-tuais de suas fraquezas, de um desejo desinteressado de afirmação da vida, de um desejo capaz de reunir a Terra ao Inconsciente. Com eles, é toda uma imagem-pensamento que se nos oferece como resistência às imagens-clichê e verdades preestabelecidas, veiculadas pelo poder.

Katia Maciel fez uma série de instalações de uma grande beleza, que misturam fotografia e cinema, mas, sobretudo, a paisagem, a árvore e a floresta em um arvorar que poderia ser considerado uma espécie de devaneio daquilo que Gaston Bachelard chama de a "árvore aérea".

Em "Inútil paisagem" (2007), Katia Maciel fotografa os prédios da praia de Ipanema, de frente. Depois, as imagens fotográficas são colocadas uma ao lado da outra, em uma única imagem. A edição apenas cria um movimento panorâmico muito suave e sutil para a direita que faz a imagem deslizar muito lentamente. Vemos uma depois da outra as entradas e jardins dos prédios gradeados de ponta a ponta - justamente no bairro em que a Bossa Nova foi inventada e onde provavelmente a música homônima de Tom Jobim teria sido feita - trinta anos depois. Ao fim do movimento, a "câmera virtual" para e faz o movimento contrário para a esquerda. O que vemos é que as grades foram retiradas, criando a ilusão de que não há mais grade e gerando uma aparente sensação, ainda que virtual, de liberdade.

Se observarmos com atenção a imagem, vemos que a autora não se importou com os traços deixados pelo trabalho de extração das grades - que por sinal nos fazem lembrar as pinturas quase hiperrealistas de David Hockney -, que deixam seus rastros na carne da realidade, ainda que de uma realidade virtual, pois a ausência de paralaxe marca a sensação de uma falta de movimentos na relação entre os objetos verticalizados em profundidade. A sutileza do trabalho de Katia consiste em chamar nossa atenção para o contraste entre a beleza da paisagem da cidade do Rio de Janeiro e os problemas sociais que a deformam, por uma espécie de falta de sensibilidade. Se todos ouvissem "Inútil paisagem", quem poderia ter a ideia de gradear a nossa paisagem? Neste trabalho, a criação de uma fotografia em movimento é a condição de possibilidade para a colocação de uma pergunta: grade para quê, se a violência está na separação, na relação cindida entre o dentro e o fora? Desta forma, de um sintoma da violência, a grade se transmuta em uma de suas causas, ainda que virtuais. A ausência da paralaxe curiosamente só aumenta o contraste entre o nosso devaneio de liberdade criado pela verticalidade das árvores e a ausência de imaginação dos homens de negócio que hoje habitam esses prédios da orla.

“Árvore” (2010) é um dos vídeos mais singelos e potentes de Katia. Uma árvore frondosa do Jardim Botânico é filmada em primeiro plano. A artista usou alguns frames da filmagem para criar a imagem de uma árvore que respira, em um movimento sutil de sístole/diástole. Curioso é perceber o movimento de respiração e pulsação de uma árvore. Como este movimento fosse capaz de despertar em nós os devaneios da imaginação da árvore aérea que existe em toda árvore. A árvore deixa de ser este “filtro” que transforma, por fotossíntese, o gás carbônico em oxigênio, transformando este ser estático por excelência em um ser capaz de despertar em nós os maiores devaneios das coisas voantes e frementes, talvez mais do que os pássaros (cf. BACHELARD, 2011).

“Arvorar” (2012) é uma instalação interativa na qual, por meio do sopro, os visitantes podem criar movimento na imagem de uma grande floresta, até então estática. Ao fazê-lo, sentimos toda a força criativa que os movimentos vegetais despertam em nossa imaginação. Ao experimentar “Arvorar” pela primeira vez fui tomado por um frêmito de quase alucinação - “arvorar” era um termo que nos anos 1970 era muito utilizado para estados alterados da consciência - que me fez lembrar um texto de Rainer Maria Rilke. O texto discorre sobre a situação vivida por um leitor que passeava no bosque procurando um lugar para ler. De repente, ele se encosta a uma árvore e começa sua leitura. Mas eis que ele sente emanar das vibrações da árvore algo que lhe toca profundamente, como se seu corpo fosse tratado pela primeira vez como uma alma. Esta sensação cresce no homem a ponto de ele interromper a leitura para meditar sobre o que se passa. Depois de pensar sobre o encantamento que a troca com a arvorezinha lhe proporcionou, ele conclui: eu fui conduzido ao outro lado da natureza. Esta constatação, vinda de Rilke, nos parece perfeita para exprimir a sensação causada em nós pela paisagem, pela árvore e pelo arvorar de Katia Maciel.

### **Estereoscopia**

Ao longo do desenvolvimento do Visorama, um pesquisador do IMPA, Sergio Machado Pinheiro, desenvolveu um sistema de visualização de multirresolução. Isto nos permitia visualizar uma imagem grande demais (ela podia ter 3 GB ou 30 GB e

a sua visualização não mudaria), como fazer sobre ela um zoom sem pixelizá-la. Quando vi este sistema, tive a ideia de fazer um trabalho em que a minha imagem fosse formada por milhares de imagens da minha mulher, Katia Maciel, ela também artista, bem como a imagem dela, em retorno, fosse formada por milhares de imagens minhas.

Instalação interativa baseada em duas imagens de um casal que se olha, em campo/contracampo. Um zoom infinito que envolve a imagem de duas pessoas fotografadas em campo/contracampo (dispositivo principal da representação audiovisual) reproduzindo, conceitualmente, a estrutura de uma imagem fractal (a parte contém o todo).

O trabalho coloca inúmeros problemas conceituais: a importância do “loop” na arte digital; a questão de uma imagem mosaico fotorrealista que obedece aos princípios da imagem fractal, em que as partes se confundem com o todo; a questão da disjunção da imagem e do som; a questão, muito atual, relativa à temporalidade nas imagens fotográficas e, finalmente, a questão de uma interatividade sonora autônoma.

As imagens-mosaicos têm a ver com a estética do fragmento, a saber, com a implosão da obra como centro e totalidade. Como disse Roland Barthes, “a incoerência é preferível à ordem que deforma”. Entretanto, a poética do fragmento possui características, formais e de conteúdo, próprias. Formais: exprimir o caos sem reduzi-lo. Mostrar que um rosto ou uma paisagem aparentemente caótica são formados de muitas paisagens singulares que nos permitem realizar deslocamentos interessantes. De conteúdo: afastar o “monstro” da totalidade com a ideia de que uma imagem sempre “esconde” outra imagem ou remete a outra imagem. Trata-se de um convite para o espectador explorar a imagem como uma paisagem de paisagens, uma vez que uma paisagem remete a outras paisagens, ao infinito: “a desorientação seria a condição da paisagem” (Jean-François Lyotard).

O segundo aspecto está ligado à poética fractal. O fractal se apresenta como uma dimensão intermediária capaz de nos fazer transitar entre o contínuo e o descontínuo, a ordem e a desordem, o local e o não local, a parte e o todo, o campo e o contracampo. A dimensão fractal, intermediária, da instalação, é múltipla. Em primeiro lugar, há uma indiscernibilidade da instalação quanto à

técnica. Não “sabemos” se é fotografia, cinema ou infografia. Por outro lado, quanto à imagem dos personagens, estamos sempre em uma dimensão intermediária, entre um e outro.

Por fim, quanto à relação entre o som e a imagem, há outro paradoxo, pois o diálogo fala de uma interioridade especular - “quero ver o que você está vendo de mim” - que é desmentida pela imagem, que é pura exterioridade, como na banda de Moebius. O diálogo, embora em primeira pessoa, é um discurso indireto livre, em que eu é outro. Vertigem que multiplica o que se ouve no que se diz, sempre o mesmo que continua o outro, que sou eu, que é você. “Eu quero ver o que você está vendo de mim dentro de você”. Eco, fundo, tudo em mim é você. Em uma imagem vemos todas as outras. Mosaico que soma eus e você e vice-versa: “Eu quero ver o que você está vendo de mim do que eu estou vendo de você dentro de mim”. Mantra do universo digital em que a repetição é o ritmo do que se vê. No jardim das delícias digitais, eu é você e você sou eu, compartilhando uma profundidade virtual infinita, porém a única que interessa, pois não é determinada tecnicamente, mas esteticamente.

### **Belvedere**

Em 2010, realizei uma instalação na exposição “Tempo-Matéria” no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.<sup>3</sup>

<sup>4</sup>Trata-se de uma instalação site specific intitulada “Belvedere”, composta de três partes. A primeira parte se constitui de um vídeo projetado em grande dimensão na parede do salão hexagonal do museu (11 metros de largura por 4 de altura). A imagem do vídeo mostra a paisagem que é vista da varanda, de um ponto de vista que se situa atrás da parede onde o vídeo é projetado, produzindo a ilusão de que o espectador está vendo através da parede. O vídeo mostra as mudanças da luz na paisagem ao longo do dia, da aurora ao anoitecer. Toda imagem fotomecânica, seja ela analógica ou digital, coloca o problema da relação com o referente. Ironicamente, o que separa essa imagem de seu referente é apenas a parede onde ela é projetada.

A segunda parte é composta por uma série de doze fotografias de 2007 do Belvedere situado na estrada Rio-Petrópolis, hoje em ruínas, cuja forma

arquitetônica se assemelha à do MAC. Fixadas no outro lado da parede em que projeto a primeira imagem descrita acima, a visão do belvedere leva o público a questionar a relação arquitetural, funcional e artística entre as duas construções criadas para que a paisagem ao redor seja admirada.

A terceira parte é composta de um vídeo exibido em uma telinha de 7 polegadas fixada na parede ao lado das fotografias. Nesse vídeo, são mostradas imagens do Belvedere durante os anos de 1950 e de 1960, quando então se assemelhava um prédio futurista, no estilo dos prédios da série “Jetsons”. Essas imagens são acompanhadas da música “Chega de saudade” (1958), clássico da bossa nova contemporâneo da construção do belvedere, em uma interpretação muito engraçada do grupo português “Os Desafinados”, que a entoa usando apenas vozes e um forte sotaque lusitano carregado de melancolia. Música que propõe um deslocamento na maneira como vemos o que foi novo como algo que ainda persiste. Aqui o “chega de saudade” se apresenta como uma fórmula: chega de modernismo! Esse chega de modernismo é, por assim dizer, o lado irônico do trabalho como um todo.

Segundo Fernando Gerheim,

As paredes no interior do disco envidraçado de Niemeyer, que privilegia a paisagem da baía de Guanabara, formam um hexágono com intervalos entre os lados, e os trabalhos dos cinco artistas estão dispostos cada um nos dois lados de uma das paredes, com a sexta face aberta para o público entrar. Em “Belvedere” (2007-2010), de André Parente, a imagem da paisagem da Baía de Guanabara é projetada, em grandes dimensões, na parede à frente da paisagem real. A imagem panorâmica dessa vista foi gravada em outro dia e outra hora. As duas paisagens, uma real e outra um *tromp-l’oeil* digital, abrem uma fresta no tempo. Do outro lado da parede, vemos doze fotos do Belvedere da estrada Rio-Petrópolis, de arquitetura similar à do MAC, em seu estado atual, melancolicamente abandonado; e um vídeo baixado do YouTube com o mesmo mirante na década de 1960, em seu auge. No áudio, “Chega de saudade” na interpretação nostálgica de um grupo português. Somos deslocados de “dentro” para “fora”, e de “fora” para “dentro”, de modo que jamais a imagem confirma o lugar de onde a observamos. Ela volta o observador para o próprio espaço, o próprio museu modernista, suas projeções de futuro e passado. A imagem especular torna-se reflexiva. O trabalho site specific, que utiliza o dispositivo (a projeção) e o arquivo (o YouTube) faz uma crítica do museu e do modernismo através dos deslocamentos espaço-temporais que produz. (GERHEIM, 2010, p. 232-233)

Para Rogério Luz, uma das principais características dos trabalhos desta exposição, e que coincide completamente com a dinâmica de “Belvedere”,

É o movimento do tempo desencadeado a partir de um sítio. O sítio faz-se aí passagem, deslocamento, re-visão e imbricação de momentos, intervalo de trocas entre o interior e o exterior. Diferentemente da estética do modernismo, a arte volta-se sem cessar para o interior e para o exterior. Essa é, digamos, a mola mestra da exposição e também o elemento desestabilizador da experiência.<sup>5</sup>

## O Real no Virtual

As instalações panorâmicas em geral, e o Visorama em particular, possuem virtualidades ainda inexploradas, que fazem convergir a arte contemporânea, o cinema e as interfaces computacionais, transformando radicalmente as dimensões tradicionais do cinema: sua arquitetura, sua tecnologia e sua narratividade. O Visorama é um sistema original e completo de realidade aumentada e multimídia baseado em ambientes virtuais fotográficos panorâmicos. O sistema comporta áudio e vídeo, mas a base é a fotografia. Trata-se de um sistema que simula um binóculo ou um telescópio, permitindo que o usuário possa usá-lo para interagir com uma paisagem real ou imaginária fotografada numa visão panorâmica de 360 graus e estereoscópica (3D)<sup>6</sup>.

No nível do hardware, o Visorama simula, por sua carenagem, um sistema ótico tradicional, no caso, um binóculo. O objetivo básico do aparelho é criar a ilusão, no observador, de que ele está olhando para o espaço circundante através da ocular do visor. A interação do observador com a realidade está relacionada com dois tipos básicos de deslocamentos: o zoom que permite ao espectador se aproximar das coisas vistas e um botão de evento que permite ao espectador fazer saltos no espaço e no tempo.

Já apresentei uma dezena de diferentes instalações - cada uma com um conteúdo diferente - com o Visorama. Nestas instalações, tratava-se, em primeiro lugar, de utilizar o Visorama para criar uma nova poética dos espaços urbanos. Gostaríamos de comentar uma das mais bem-sucedidas.

Quando o espectador olha pelo Visorama, é como se ele estivesse olhando através da ocular de um sistema ótico tradicional. O usuário poderá, por

meio do Visorama, observar a paisagem ou o espaço urbano, como se ele lá se encontrasse, e se deslocar no espaço e no tempo por meio de movimentos panorâmicos e deslocamentos espaciais (realizados por meio de movimentos panorâmicos horizontais, verticais e zoom) e temporais. Ele será guiado, pelo seu interesse, em uma espécie de visita virtual ao espaço observado.

O Visorama foi inspirado no conceito deleuziano de imagem-virtual, conceito que nos permite entender de outra forma a realidade virtual. A imagem virtual, segundo Deleuze, é uma imagem que escapa às representações dominantes e às significações pressupostas do real. A realidade virtual, ao contrário, no mais das vezes, tem sido usada para produzir condicionamentos sensório-motores, como nos simuladores de voo.

“Berlin Cyber City”, de Monika Fleishmann, é um exemplo de como a realidade virtual pode ser usada no sentido contrário ao do uso dominante, que é o de produzir condicionamentos sensório-motores. Ela parte da seguinte constatação: o Muro de Berlim acabou na realidade, mas ainda existe como imagem virtual na cabeça das pessoas. Para quebrar o muro na cabeça das pessoas, “Berlin Cyber City” faz coexistirem essas duas imagens de Berlim: a Berlim atual (sem muro) e a Berlim clichê (petrificada na cabeça das pessoas). A ideia de “Berlin Cyber City” existe como questão estratégica na arte de hoje: como extrair das imagens clichês, que nos invadem e nos impedem de ver o real enquanto novo, uma imagem que nos dê razão de acreditar no mundo em que vivemos. Se perdemos o mundo (não acreditamos mais nele), é porque nos deixamos aprisionar em uma trama de imagens clichês que nos impedem de ver o real, sempre novo. Portanto, cabe à arte nos dar um pouco de real ao desconstruir os clichês.

No caso do Visorama, este era o maior desafio: como utilizar a realidade virtual para fazer as pessoas verem o que elas já não podem ver, tão acostumadas que estão a olhar para a paisagem que as cerca. Embora o Visorama seja um sistema acabado do ponto de vista da sua tecnologia, trata-se de um “work in progress” do ponto de vista de suas diversas aplicações. Neste sentido, gostaríamos de comentar duas instalações realizadas.

Entre as dezenas de instalações desenvolvidas com o Visorama, “Figuras na Paisagem” (Oi Futu-

ro, 2010) é uma das mais instigantes. O “Figuras na Paisagem” faz convergir a arte contemporânea, o cinema e as interfaces computacionais, transformando radicalmente as dimensões tradicionais do cinema: sua arquitetura (a sala), sua tecnologia (câmera e projetor) e sua linguagem (organização das relações espaço-temporais).

O trabalho insere-se em um contexto de instalações contemporâneas de arte no qual o dispositivo torna-se uma estratégia de articulação entre a tecnologia, o espectador e um determinado regime de crenças, que tem por objetivo desencadear novas modalidades de experiência com as imagens.

Historicamente, as variações nos dispositivos audiovisuais implicaram em variações no regime espectral de cada época, por vezes acentuando a crença no realismo da mimese e da verossimilhança, inserindo o observador na imagem, por outras promovendo o distanciamento, o estranhamento diante da representação. Hoje, a hibridização das imagens potencializada pelas novas tecnologias vem colocando em questão nossa tradicional visão da realidade e reinventando o papel do observador, mais uma vez, em decorrência das relações entre dispositivos e imagens.

Em um diálogo com a história do cinema, “Figuras na Paisagem” cria as condições para uma experiência que ao mesmo tempo retoma e reinventa outros dispositivos audiovisuais. Desde os primeiros panoramas fotográficos aos primeiros cinemas, passando pelo cinema clássico, pelos experimentalismos modernos e pela videoarte, o dispositivo e seu conteúdo (este muda a cada instalação, qual um filme em uma sala de cinema) dialogam com as tecnologias e com os regimes de arte e de observação de cada época.

Ao passo que retoma o funcionamento de um dispositivo conhecido historicamente, em um jogo de aproximação e distanciamento, “Figuras na Paisagem” escapa dos modelos pré-definidos. Os modos de aparição e desaparecimento das imagens, a fragilidade e a instabilidade da narrativa, sua apresentação como um fluxo e os diferentes papéis destinados aos observadores reconfiguram o lugar das imagens técnicas na contemporaneidade.

Logo de início, a primeira imagem a ser observa-

da é a própria sala de exposição, silenciosa, vazia, imóvel. O espectador tem a impressão de estar a ver o espaço real no qual se encontra como se estivesse utilizando um binóculo de verdade.

O binóculo, aparelho que permite a visão estereoscópica das imagens fotográficas e videográficas presentes na obra, está suspenso no centro da sala, sugerindo a realidade para além dos limites oculares. A instalação torna-se um convite ao voyeurismo. Nesse estágio inicial, é preciso percorrer todo o panorama, de um lado a outro, para encontrar as passagens que levam às demais paisagens.

Pressionando um dos botões do aparelho, iniciamos um movimento de aproximação, um zoom na imagem, e adentramos a biblioteca ou a praia. Ao observador é dado, inicialmente, decidir entre a imagem de uma imponente biblioteca austera, circular, borgeana no sentido de sua aparente infinitude, e a cotidianidade da praia, popular, ensolarada, sempre acompanhada de micronarrativas. Diante das paisagens construídas, o observador é convocado a iniciar uma trajetória pela imagem que o leva a percorrer visualmente os panoramas através de escolhas que prescindem de seus próprios movimentos corporais. Ao performar uma dança “cega” com mãos e olhos firmes no binóculo, o observador constrói a sua própria narrativa audiovisual a partir do que escolhe ver e não ver, ouvir e não ouvir.

O dispositivo aqui se confunde com a obra instalativa, propondo uma “obra-dispositivo” que transforma o observador em criador a partir de uma relação estabelecida com a obra. É através desta ação performática que o observador vai criar suas narrativas únicas e conduzir as experiências individuais e coletivas. Enquanto desempenha sua ação “performático-criativa”, o observador é também objeto de observação de outros visitantes, que se mantêm na sala de exposição e acompanham toda a narrativa por uma projeção na parede. Localizada à frente do binóculo, a projeção permite a todos, ao público e ao operador do binóculo, verem simultaneamente as mesmas imagens. A obra é então concebida de modo que a experiência não seja privilégio daquele que opera o aparelho, mas uma experiência compartilhada com o público, que reage às imagens e às escolhas do operador.

A tela é um convite não apenas à observação, mas também à participação do público. A cada reação, de incentivo ou de recusa, o público acaba por interferir nas escolhas do observador, que não pode ignorar seus espectadores. A obra se constitui como uma rede de forças que produz experiências individuais e coletivas, em que os papéis dos observadores, do público e do artista se reinventam constantemente. As paisagens são construídas a partir da miscigenação de diversas imagens, fotográficas e videográficas, e das narrações de textos que remetem à situação do leitor e do observador. Ao longo do percurso escolhido, a obra oferece ao observador um diálogo entre as camadas de imagem e de som, entre a imagem e a literatura e entre o visível e o dizível.

Em uma das opções, o observador pode entrar na sala de leitura da biblioteca, a princípio vazia, e ouvir a narração do texto “A leitura silenciosa”, escrito por Santo Agostinho no século V, em que o autor descreve a sua admiração diante do ato da leitura silenciosa do seu mestre, Santo Ambrósio, um maravilhoso espetáculo, símbolo da liberdade a ser alcançada pelo pensamento. Ao associar a biblioteca a um espaço interior mental, a palavra lida em silêncio aproxima-se do próprio pensamento. De modo paradoxal, a narração em voz alta do texto que disserta sobre o silêncio duplica a situação do observador, que vê o que não pode ser dito e ouve o que não pode ser visto.

No outro percurso, agora na praia, o observador pode, entre outras opções, deparar-se com a imagem videográfica de um homem nadando, enquanto ouve a narração que descreve a cena de um observador que acompanha visualmente um homem que nada no mar. Deixando-se levar pela narração, o observador se sente como sendo em parte responsável pelo que observa.

Em “Figuras na Paisagem”, as narrativas são metáforas da condição mesma do observador. Há uma tensão constante entre o observador - colocado na situação de um voyeur olhando pelo buraco da fechadura - e o público, que assiste à criação de uma “narrativa singular” por parte do observador que manipula o aparelho.

## Notas

**1.** Ao escrever sobre “Bang”, utilizamos como referência quatro textos: o release da instalação escrito pela curadora Marisa Flórido no folder da exposição; “Shot by Bang. Fotografia e imagem em movimento” (2013), de Greice Cohn; “Alvo e Fugor (Notas para Bang)”, de Adolfo Montejo Navas e “Bang”, de Katia Maciel. Estes dois últimos integram o catálogo “Ana Vitória Mussi”, organizado por Marisa Flórido. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2013.

**2.** Um fugitivo, por motivos políticos, aporta em uma ilha onde a peste teria eliminado seus habitantes. Aos poucos ele descobre que a ilha não estava completamente desabitada. Entre seus habitantes, que parecem veranistas, chama-lhe a atenção uma bela mulher que ele vê frequentemente a contemplar o entardecer à beira-mar. Um dia, ele percebe, não sem surpresa, que a mulher, Faustine, não reage à sua aproximação e que seus gestos se repetem de forma maquinal. Dia após dia o fugitivo observa Faustine e descobre que a máquina inventada por Morel possibilitava a reprodução dos últimos dias vividos por Morel na ilha ao lado de Faustine e de seus amigos. As imagens criadas geram no intruso a sensação de estar diante da própria realidade. A máquina funcionava com a energia gerada pela mudança da maré. Nos intervalos entre as marés, a máquina parava de funcionar, o que permitiu ao fugitivo descobrir o seu funcionamento. Além de ser uma mistura original de vários gêneros literários - a riqueza de ações dos romances de aventura, a força imaginativa da ficção científica, o rigor das narrativas policiais, a profundidade dos romances psicológicos e sentimentalidade das histórias de amor -, “A invenção de Morel” coloca uma série de questões metafísicas. Na verdade, ao contrário da “Alegoria da caverna”, que nos leva a pensar a saída da imagem - o mundo é imagem, é aparência, e as aparências enganam, logo, é preciso saber olhar para o mundo com o olho do espírito e da razão -, “A invenção de Morel” nos convida a entrar na imagem. De fato, o narrador escolhe se transformar em uma imagem para fazer parte da realidade imagética do mundo criado por Morel, com a esperança de ser percebido por Faustine. Ele prefere se transformar em uma imagem e ser percebido por sua amada a continuar a viver em uma ilha deserta.

**3.** A exposição, com curadoria de Luiz Claudio da Costa, apresentava também obras de Ricardo Basbaum, Lívia Flores, Leila Danzinger e Malu Fatorelli. Ficou combinado que cada artista teria uma parede para fazer seu trabalho, a superfície de 13 por 5 metros do lado de dentro do salão nobre (hexágono) e 13 por 3,5 metros do lado de fora, na “varanda”.

**4.** Rogério Luz. Depoimento escrito enviado por pelo autor para ser lido na mesa redonda que houve no MAC em maio de 2010.

**5.** O hardware e o software do Visorama foram desenvolvidos entre 1997 e 2007 sob a minha coordenação em colaboração com o matemático Luiz Velho, fruto de uma parceria do Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da UFRJ e do Laboratório Visgraf do IMPA, com o patrocínio dos seguintes organismos de apoio à pesquisa: CNPq, FINEP, FUJB e FAPERJ (Cf. [www.eco.ufrj.br/figurasnapaisagem](http://www.eco.ufrj.br/figurasnapaisagem)).

### **Sobre o autor**

André Parente é artista e teórico do cinema e das novas mídias. Em 1987 obtém o doutorado na Universidade de Paris 8 sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1991 funda, juntamente com Rogério Luz, o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 2007, realiza inúmeros vídeos, filmes e instalações nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual. Seus trabalhos foram apresentados no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Espanha, Suécia, Espanha, México, Canadá, Argentina, Colômbia, China, entre muitos outros). É autor de vários livros: *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Tramas da rede* (2004), *Cinema et narrativité* (L'Harmattan, 2005), *Preparações e tarefas* (2007), *Cinema em trânsito* (2012), *Cinemáticos* (2013), *Cinema/Deleuze* (2013), entre outros. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Prêmio Petrobrás de Memória das Artes, Prêmio Oi Cultural 2010, Prêmio da Caixa Cultural Brasília, Prêmio Funarte de Artes Visuais, Prêmio Oi Cultural 2014, Premio XIV Marc Ferrez 2014.

# REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO EDUCADOR MUSICAL DE AGORA

Cristina Tourinho

## Resumo

Este artigo reflete sobre as possibilidades de atuação dos licenciados em música e o exercício profissional. Atualmente são demandadas novas formas de atuação, para as quais nenhum currículo pode prever e atender todas as nuances. Então, é preciso refletir acerca do futuro ainda enquanto estudante, exercitando o diálogo, enfrentando desafios e participando ativamente da própria avaliação. Na disciplina "Instrumento Suplementar - Violão" da Escola de Música da UFBA está sendo realizada uma investigação que almeja conscientizar os estudantes acerca da sua trajetória acadêmica e aprendizado instrumental.

## Palavras-chave:

Ensino de Violão; Exercício Profissional; Auto-Avaliação.

Professores de música lidam atualmente com uma realidade bastante distinta de seus colegas de há poucos anos atrás. As gerações estão cada vez mais próximas temporalmente umas das outras, com qualidade de atuação cada vez mais exigente e específica, para a qual não é possível oferecer, durante a graduação, formação que abarque todas as nuances para o futuro exercício da profissão. A quantidade de opções para o exercício profissional se divide em tantas e novas especificidades, incluindo as que envolvem novidades e aparatos tecnológicos, que parece ser impossível acompanhar. A cada dia surge um novo aplicativo, mais um site, uma nova opção com o objetivo de oferecer outras possibilidades para alunos e professores.

No final do século XX ficou reconhecida a neces-

## Abstract

*This article reflects about the professional practice and performance of undergraduates students and opportunities in music and professional practice. Nowadays new forms of action are demanded, for which any curriculum could anticipate and preview every nuance. So, it is necessary to think about the future as a student, practicing dialogue, facing challenges and actively participating in the self-assessment. In the discipline "Supplementary Instrument - Guitar" of Music School of Federal University of Bahia is being performed an investigation that aims to educate students about their academic career and instrumental learning.*

## Keywords:

Guitar Teaching; Professional Practice; Self-Assessment.

sidade de se estabelecer os saberes que caracterizavam a profissão docente e Maurice Tardif (2008) investigou de que forma os professores lidam com a compreensão dos saberes necessários para o exercício laboral após a graduação. Mesmo reconhecendo que existem vários tipos de saberes, Tardif coloca em destaque os saberes experienciais, isto é, aqueles que são aprendidos e vivenciados durante o exercício da profissão. Diariamente, os professores de música em exercício precisam responder a diferentes estímulos, que muitas vezes não possuem raízes nos ensinamentos recebidos durante o curso que fizeram e que são praticamente impossíveis de se apresentarem da mesma forma e terem a mesma solução. É preciso habilidade, capacidade de improvisação e segurança para decidir o que fazer diante de cada

problema que surge. Ainda que as situações não se repitam exatamente, muitas vezes, guardam entre si um grau de proximidade que a experiência profissional vai sabendo reconhecer, relacionar e solucionar conforme se apresentam.

Até pouco tempo atrás as profissões estavam bastante definidas, como ainda são denominados e definidos os cursos oferecidos por instituições de ensino superior no Brasil: Bacharelado em Instrumento/Canto, Licenciatura em Música, Composição e Regência, bastando visitar o site [www.emec.mec.gov.br](http://www.emec.mec.gov.br) para ver a listagem de cursos oferecidos nas instituições públicas e particulares. Os nomes variam um pouco, mas basicamente se referem a estas especificidades. São recentes e numericamente menores os cursos especificamente voltados para “música popular”, “música e mídia” e “tecnologia aplicada à música”, por exemplo, e para citar apenas alguns. Na prática, as posições de trabalho exigem cada vez mais especificidades para o exercício profissional. Assim, se pensarmos apenas na formação do educador musical do século XXI, esta será distinta de algum tempo atrás em qualidade e quantidade de atuações específicas que podem ser demandadas. Tomando como base o estudo feito por Salazar (2010) e ampliando o lócus do exercício profissional apenas para diferentes tipos de professores, podemos pensar em pessoas que atuem em:

- escolas regulares (públicas e particulares, pré-escolas, ensino fundamental e médio)
- conservatórios e escolas de música (públicas e particulares)
- professores de graduação e pós-graduação em música
- projetos sociais
- ensino a distância
- professores particulares

Ainda assim, cada um destes mesmos locais pode exigir uma forma de trabalho diferenciada porque os atores estão em entornos sociais distintos, mesmo que próximos. Dois professores que ensinam em duas escolas diferentes, ambas escolas públicas regulares, à mesma série, mesmo turno, no mesmo bairro, podem enfrentar situações profissionais completamente distintas em vários as-

pectos. Seja de quantidade de alunos por turma, portadores de necessidades especiais, infraestrutura, apoio da direção e muitas outras variáveis. Não existe um curso de graduação que possa “preparar” alguém para todos os desafios que vão aparecer no exercício profissional. E também não será possível prever, sem uma pesquisa cuidadosa (Tourinho e Azzi, 2013) que rumos os estudantes darão às suas carreiras. Quem garante que o Licenciado em Música será um professor de música face à diversidade de oportunidades que oferece o mercado de trabalho?

Portanto, pela impossibilidade de prever qual o futuro profissional dos alunos, professores, coordenadores de curso e organizadores de currículos poderiam pensar na formação de músicos que pudessem exercer a profissão com muitas nuances e que fossem profissionais que, mesmo não sendo mais alunos, continuassem aprendizes. São aspectos comportamentais, atitudinais, mas que não deixam de lado o aprendizado musical, que estão sendo explorados em uma disciplina específica, “Instrumento Suplementar - Violão” como vem sendo desenvolvida na Escola de Música da UFBA nos últimos dois anos (Tourinho, 2014).

### **Referências teóricas: Apoio para a formação do aprendiz**

Toda ação pedagógica está fundamentada teoricamente, ainda que nem sempre os professores sejam capazes de explicitar os autores que guiam suas crenças e nos quais se apoiam. Mesmo “ensinando como aprendeu”, o que é comum e natural em boa parte dos recém-graduados, cada um se espelha, inicialmente, nos conhecimentos adquiridos durante o curso, em modelos que inconscientemente admira e em ações já experimentadas anteriormente, sobretudo naquelas que acredita haver solucionado de forma efetiva. Vamos nos referir a alguns deles, da subárea de música e também da psicologia e da educação geral, que servem de suporte para implementar e avaliar as ações realizadas na disciplina “Instrumento Suplementar - Violão” na Escola de Música da UFBA (EMUS). Zabala, (1998, p. 45) fala da “exercitação múltipla”, isto é, é preciso repetir muitas vezes a mesma ação para poder aprendê-la e incorporá-la a um repertório pessoal. Mas não basta apenas repetir para aprender, segundo este autor é

preciso também refletir sobre a própria atividade. O convite e o estímulo do professor para a reflexão diminui o caminho, que seria mais longo e disperso caso fossem realizadas apenas repetições mecânicas. Outro fator importante é inclusão de avaliações sistemáticas e formais, que envolvem a participação efetiva do aprendiz e que estabelece uma rotina que permite saber se os objetivos propostos foram alcançados e ajuda a programar novos eventos, a ajustar a disciplina, a procurar atender as necessidades individuais. Em geral se pensa em avaliação como “nota”, ou mesmo como “exames” e com a execução de um único ator, o professor. O referencial teórico para avaliação de “Instrumento Suplementar - Violão” se apoia em Luckesi, (2005), Tourinho, (2001) e Swanwick (2003) que recomendam a necessidade de dividir o peso e a responsabilidade da avaliação entre todos os atores do contexto. Assim, o aluno também aprende a refletir sobre sua própria performance e de seus colegas, de forma contínua, saindo da passividade (e muitas vezes, do conforto), de deixar que outros decidam por que caminhos irá trilhar, passando a valorar o processo de aprendizagem e não apenas o resultado final, “passar” ou “reprovar”.

Schulman (2005) ressalta que uma das características que distinguem professores experientes de professores iniciantes é que, com o passar do tempo, os primeiros se dão conta das dificuldades dos alunos enquanto que os novatos demoram mais a percebê-las porque estão explorando um terreno pouco conhecido. Podemos inferir, através da experiência, que professores novatos estão extremamente preocupados com o programa escolar, com os conteúdos, em prestar contas de suas atividades aos colegas e à direção e por estes (ou outros motivos) atropelam informações e sentem dificuldades em detectar dificuldades. No ensino formal de música, muitas vezes isto se reflete em escolher um repertório tecnicamente difícil, ansiar “cumprir o programa” e fixar-se apenas nas primeiras camadas do desenvolvimento musical (Swanwick, 2003), dando ênfase à leitura de notas, precisão rítmica, em detrimento da compreensão musical. Nas escolas e conservatórios com programas rígidos e seriados os estudantes têm pouca oportunidade de desenvolver as camadas que propõe Swanwick.

Como último referencial, reportar-nos-emos a

Bandura e a Teoria Social Cognitiva, de forma ampla. A teoria de Albert Bandura é relativamente recente. Em 1986 o autor reuniu suas ideias e investigações renomeando sua teoria como Teoria Social Cognitiva. Esta teoria vem sendo apropriada e usada por diversos segmentos além da educação, como esportes e gerenciamento. Segundo Bandura (2007, p. 15) as pessoas “criam objetivos para si mesmas e preveem os resultados prováveis de atos prospectivos para guiar e motivar seus esforços adequadamente”. Aplicado este princípio ao contexto de aprendizagem instrumental, entendemos ser necessário compreender quais são os objetivos dos estudantes e também estimar junto com eles um provável resultado de estudos, tornando-os responsáveis e conscientes da sua produção acadêmica.

A TSC e sua discussão sobre autorregulação da aprendizagem, especialmente a partir do detalhamento encontrado nos estudos de Schunk (2008), nos direciona a pensar sobre as perspectivas do estudante no campo da música. Consideramos que, dentro das escolhas feitas durante o curso de graduação, que está preparando o indivíduo para o seu futuro profissional e ganho de subsistência, as pessoas precisam aprender a planejar as condições para seu aprendizado, estabelecer objetivos pessoais a curto e médio prazo, e também a se autorregular. Isto implica em um posicionamento proativo, bem diferente de um estudante de ensino fundamental e médio, que geralmente adota uma atitude passiva de aprendiz e ainda não está obrigado a fazer escolhas profissionais. Segundo Coimbra (2000), a primeira das grandes escolhas acontece no final do ensino médio, quando se dá o ingresso em um curso de graduação. A partir deste momento, as escolhas que serão feitas vão afetar toda a vida pós universidade.

Entre os objetivos educacionais dos cursos de graduação, a promoção do desenvolvimento da consciência crítica e o estudo consciente do instrumento musical devem desenvolver no aluno o comportamento de constantemente se perguntar para que, por que e como desenvolver atividades que contribuam para a melhoria da sua performance, para o aprendizado de novas peças, para melhoria da leitura a primeira vista, por exemplo. Esta postura frente ao desafio de aprender um novo instrumento ou melhorar a performance dentro de um curso de Licenciatura em Música

pretende que o aluno evite estudar mecanicamente e sem objetivos definidos, como frequentemente fazem os amadores ou iniciantes.

No senso comum, as escolhas pessoais precisam ser feitas para trazer satisfação e autorealização. Contudo, considera-se que o processo de aprendizagem de um instrumento requer certa dedicação antes que se consigam resultados efetivos. A TSC pode ajudar os professores a pensar em condições de ensino que promovam o desenvolvimento de alunos enquanto agentes de sua própria aprendizagem. Ao considerar que as pessoas podem ser agentes de suas ações, ou seja, atuar com intencionalidade em sua ação, elas se tornam autoinvestigadoras do próprio funcionamento (Bandura, 2007, p. 43).

O papel do professor na promoção de condições que provoquem no aluno o desenvolvimento de agência (expressão de Bandura) nas atividades de aprendizagem da música é crucial, pois precisa proporcionar meios para um estudo consciente e estimulador e que ofereça possibilidades de desenvolvimento para uma aprendizagem autorregulada. Neste sentido, conhecer o aluno, acompanhá-lo em seu processo de aprendizagem e oferecer estratégias de estudo para prática são algumas das condições que devem estar presentes em processos de aprendizagem de instrumentos musicais. A seguir, vamos apresentar algumas informações e estratégias utilizadas na disciplina “Violão, Instrumento Suplementar” a partir do semestre 2013.2, na EMUS-UFBA.

### **Atividades da disciplina “Instrumento Suplementar - Violão: um laboratório para futuros professores**

A disciplina “Instrumento Suplementar Harmônico” é obrigatória para os estudantes do curso de Licenciatura em Música. Eles podem escolher, no currículo recém-aprovado ([www.supac.ufba.br](http://www.supac.ufba.br)) entre piano/teclado e violão, e deverão cursar quatro semestres. Nos últimos dois anos, os alunos matriculados em “Instrumento Suplementar - Violão” já tocavam o instrumento. Todos conhecem cifras e leem música, mas nem sempre sabem fazer leitura aplicada no instrumento. Alguns também tocam guitarra e participam de grupos musicais, se apresentando em shows e festas, de-

monstrando muita aptidão para os ritmos da mídia. Apenas 20% podem tocar uma linha melódica simples e nas primeiras casas do instrumento, porque muitas vezes as peças foram aprendidas vendo/imitando um colega ou vídeo. As peças mais comuns são “Bachianinha” de Paulinho Nogueira, “Romance de Amor” e “Sons de Carrilhões” de João Pernambuco. Estes dados foram recolhidos de um questionário de sondagem preenchido na primeira aula, e que serve de bússola para que o professor planeje o semestre com atividades que atendam ao grupo.

As aulas são coletivas, em grupos de no máximo 4 pessoas por hora. Esta foi outra decisão tomada em virtude da impossibilidade de se constituir turmas com o mesmo nível de habilidade instrumental. O perfil dos estudantes vem se modificando: muitos estudam e trabalham, constituíram família. A própria UFBA divide as aulas entre os dois turnos. Portanto, a alternativa mais efetiva foi sugerir horários e, ao mesmo tempo, permitir que os estudantes escolhessem os mais convenientes.

O programa do semestre inclui tocar duas peças solo, escolhidas de comum acordo entre professor e aluno, uma peça em conjunto, todas com leitura na partitura. Ainda os alunos tocam uma peça em conjunto que inclui, além da leitura, cifras e improvisação. A parte técnica é vista de forma coletiva e, ao mesmo tempo, individual. Exercícios de postura, sonoridade, velocidade, escalas, arpejos, são feitos simultaneamente com todos, respeitando as diferenças, além de aquecimento e relaxamento específicos para a performance instrumental. Também se trabalha leitura a primeira vista, geralmente em peças a duas vozes, tonais e com formas estabelecidas. As discussões em classe são incentivadas, de modo que uns comentem as performances dos outros. Frequentemente o professor pede sugestões aos colegas para ajudar, elogiar, sugerir.

A presença em classe é registrada mediante assinatura do aluno a cada aula, em ficha própria. Na mesma ficha, o professor anota, a cada 4 aulas, a sua avaliação acerca do rendimento do estudante, mediante um comentário e nota. Cada estudante faz duas gravações das peças solo em classe. Estas gravações são disponibilizadas individualmente em um link e são comentadas pelo professor, sendo que o estudante deverá responder, por escrito, a três perguntas: como me senti tocando?

O que posso melhorar em minha performance? O que me agrada em minha própria performance. No final do semestre está marcada uma apresentação pública, em ambiente externo, com programa, cartaz e divulgação na mídia.

## Discussão

O apoio do referencial teórico exposto acima foi fundamental para as decisões tomadas para as atividades em classe. Pode-se relacionar cada uma delas com os autores escolhidos, o que gerou dois quadros distintos. O primeiro se refere às percepções do professor da disciplina, preocupado em otimizar o seu trabalho, mantendo-se atento às necessidades e exigências de formação do professor de música enquanto instrumentista.

Referencial	Atividade
Zabala, 1998 "exercitação múltipla"	Reflexão acerca da própria performance enquanto professor
Tourinho e Azzi, 2014 "escolhas profissionais"	Estimular estudantes no processo decisório da sua vida acadêmica
Luchesi	Programar avaliações processuais, abertas e comentadas
Swanwick, 2003	Não fracionar a avaliação
Schulman, 2005 "professores experientes"	Estar atento às dificuldades dos alunos
Tardif, 2008 "saberes experienciais"	Aprender com a profissão
Bandura (2007) "autorregulação"	Capacidade de gerenciar seu aprendizado e comportamento profissional

Desta forma, o professor é também um ator em constante autoavaliação, usando o próprio referencial teórico de trabalho como apoio para a sua carreira docente.

O segundo quadro contém os mesmos autores, vistos, desta vez, sob a ótica da aplicação para os estudantes. Os mesmos são estimulados a refletir acerca da sua atuação enquanto músicos e futuros professores.

Referencial	Atividade
Zabala, 1998 "exercitação múltipla"	Reflexão acerca da própria performance enquanto instrumentista
Tourinho e Azzi, 2014 "escolhas profissionais"	Verbalizar e discutir o processo decisório da sua vida profissional
Luchesi	Conhecer, comentar e se posicionar acerca das avaliações realizadas, recebendo feedback para melhoria das mesmas
Swanwick, 2003	Estar consciente de que a performance não pode estar restrita às primeiras camadas do desenvolvimento musical
Schulman, 2005 "professores experientes"	Compreender as dificuldades inerentes à profissão enquanto instrumentista
Tardif, 2008 "saberes experienciais"	Aprender com os erros e acertos,
Bandura (2008) "autorregulação"	Capacidade de gerenciar seu aprendizado e comportamento profissional

Existe um constante exercício de aproximar a teoria e a prática, negando a dicotomia que muitas vezes divide a prática enquanto músico da aprendizagem para “ser professor”. Assim, em 2014.2 a disciplina será ofertada via Moodle, permitindo que os estudantes tenham acesso a material tanto musical (partituras, cifras) quanto a textos que discutem a formação profissional do ponto de vista da ação enquanto músico-instrumentista. A utilização de meios tecnológicos já está bastante difundida entre os estudantes, embora as classes ainda se perpetuem de forma bastante tradicional, usando partituras e cópias em papel. A utilização do Moodle quer aproximar o manuseio de outras formas de discussão, utilizando textos, fóruns, postagem de arquivos para análise escrita.

Tudo isso sem esquecer que a disciplina se refere à formação técnico-instrumental do futuro professor, porque este vai atuar em classes regulares e, ainda que nem sempre necessite fazer recitais solos, o mesmo deve estar preparado para atuar tocando, seja para organizar apresentações, acompanhar alunos, buscar músicas na internet, transpor e arranjar.

## Referências

BANDURA, Albert. **Auto-eficacit . Le sentiment d’efficacité personnelle.** Traduc o de Jacques Lecomte. 2a. Ed. Bruxelas, De Boeck & Larcier s.a., 2007.

COIMBRA, Susana Maria Gonçalves. **Estudo diferencial da auto-eficácia em alunos do 9o ano.** Disserta o de Mestrado. Universidade do Porto, 2000, 295 p.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Avalia o da aprendizagem na escola: reelaborando conceitos e recriando a prática. Salvador, Malabares Comunica es e Eventos,** 2005, 2a ed.

SALAZAR, Leonardo. Música Ltda. **O negócio da música para empreendedores.** Recife, SEBRAE, 2010.

SCHULMAN, Lee S. **El saber y entender la profesion docente. Estudios Publicos n. 99,** 2005, Santiago-Chile, p. 195-224.

SCHUNK, Dale H. **Self-Regulated Learning from Teaching to Self-Reflective Practice.** New York,

Guilford Press, 2008.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente.** Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo, Moderna, 2003.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e forma o profissional.** Petrópolis, RJ, Vozes, 2008.

TOURINHO, Cristina, AZZI, Roberta. **Perspectivas de ingresso no mercado de trabalho por formandos e recém-egressos de cursos de bacharelado em violão. In Trânsito entre Fronteiras na Música.** Belém, Editora da UFPA, 2013, p. 95-114.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa: como ensinar.** Porto Alegre, Artmed, 1998.

[www.emec.mec.gov.br](http://www.emec.mec.gov.br)

[www.supac.ufba.br](http://www.supac.ufba.br)

## Sobre a autora

Cristina Tourinho possui gradua o em Instrumento pela Universidade Federal da Bahia (1982), gradua o em Professora de Violão pela Universidade Católica do Salvador (1975), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1995) e doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2001).   Professor Adjunto da UFBA e foi chefe do Departamento de Música Aplicada (2011-2005) e Coordenadora do PPGMUS (2009-2012).   professora e orientadora do convênio co-tutelle com a Universit  de ToulouseLe Mirail, França e professora colaboradora com Hunter College, New York. Colaborou como professor-autor no Curso de Licenciatura em Música a Distância da UFRGS (ProLicen) e na Licenciatura em Música UAB da UnB, bem como nos convênios Minter-Dinter da EMBAP no Paraná e na UFPA. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Educa o Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: violão, educa o musical, avalia o, ensino coletivo de violão e ensino de violão a distância.

# DIMENSÕES DE UM CAMPO MUSICAL LOCAL E SUAS RELAÇÕES COM A EDUCAÇÃO MUSICAL: RESULTADOS DE UM PROGRAMA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES<sup>1</sup>

Jusamara Souza

## Resumo

Este artigo tem como foco a experiência de um programa de formação de professores realizada no âmbito do Edital PROEXT. O Programa combinou cursos de formação musical, produção de material didático e uma investigação de cunho sociográfico-musical. A pesquisa teve como objetivo analisar a inserção de práticas musicais na comunidade e suas relações com a educação musical. As dimensões sociomusicais, socioprofissionais e socioeducativas presentes nas práticas musicais locais podem contribuir para se pensar a música na escola.

## Palavras-chave:

Educação Musical; Sociologia da Música; Campo Local; Formação de Professores

A implementação da Lei Federal 11.769/ 2008 que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica trouxe grandes desafios para as escolas e para os sistemas de ensino no Brasil. Uma questão a enfrentar é o tratamento da música nas escolas como um conteúdo que deverá ser garantido em todas as séries. Para os professores das séries iniciais do ensino fundamental, essa situação torna-se ainda mais difícil visto que são poucos os que possuem uma formação específica ou preparo suficiente para contemplarem as atividades musicais na sua prática.

Na maioria das vezes, o conteúdo da aula de música é desvinculado do meio sociocultural em que alunos e professores vivem. Além disso, diversos pesquisadores da área de educação musical vêm questionando a presença reduzida da música na escola, quando as diversas manifestações musicais estão tão presentes na vida cotidiana contemporânea (Hentschke e Oliveira, 2000; Souza,

## Abstract

*This article focuses on the experience of a teacher training program conducted under the Edital PROEXT, which includes musical training courses, production of teaching material and sociographic research in music. This study aims to analyze the insertion of musical practices in the community and their relationship with music education. Socio-musical, professional and educational dimensions in local musical practices can contribute to thinking of music within the school.*

## Keywords:

Music Education; Sociology of Music; Local Field; Teacher Training

2000; Penna, 2002). Acredito também que a experiência pedagógica musical não pode desconhecer a referência cultural presente na comunidade local, pois a escola é uma instituição acentuada pelas relações entre escola e cultura presentes em todo processo educativo.

Certamente, muito já se fez para a efetivação da música na escola. Depois de vários debates e audiências públicas, em dezembro de 2013, tivemos a elaboração de Diretrizes Nacionais e sua aprovação pelo Conselho Nacional de Educação (CNE) como mais uma ferramenta para promover uma real implantação da música na escola. Como a literatura da área revela nos últimos anos vários movimentos exigiram um compromisso nacional para que uma política de estado para que a educação musical escolar fosse implantada. No nível regional e local, foram implementadas diversas ações e propostas, incluindo desde a abertura

de concursos públicos para professores de música; investimentos na infraestrutura e instalações necessárias para a implementação da música nas escolas; investimentos em compras e manutenção de instrumentos musicais, equipamentos e materiais didáticos; fomento de grupos vocais e/ou instrumentais de diferentes estilos e formações; investimentos na formação continuada de professores para atuar com música nas escolas; até a formação de professores (ver documentos GT, Souza et al. 2010).

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as culturas musicais locais e suas relações com a educação musical, destacando as dimensões sociomusicais e socioeducativas. Trata-se de uma experiência realizada no município de Salvador do Sul, uma pequena cidade localizada no interior do Rio Grande do Sul, na qual buscamos<sup>2</sup> integrar a pesquisa - no formato de uma sociografia musical feita na comunidade - com a formação de professores.

### **1. Sobre as ações para a formação de professores**

Em 2010 concorremos ao Edital nº 05-PROEX/2010 - SESu/ MEC e fomos contemplados com o Programa "Música, Cotidiano e Educação". Através desse Programa, e com os recursos do Edital, foram desenvolvidos cursos de formação continuada para professores da rede pública de quatro regiões do país, nas cidades de Marabá (PA), Duas Estradas (PB), Uberlândia (MG); Jussara e Santa Fé (PR); Salvador do Sul e Gramado (RS). A formação continuada foi destinada a professores de todos os níveis da educação básica contemplando mais de 500 professores.

O Programa foi executado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa Educação Musical e Cotidiano vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ao Diretório de Pesquisa do CNPq, coordenado por mim desde 1996. O Grupo tem como objetivo analisar a música e suas relações com a educação, na perspectiva das teorias do cotidiano.

Além das nossas discussões e pesquisas em torno dessa temática, temos desenvolvido regularmente projetos de extensão. Com esses projetos não só defendemos a ideia de que os problemas de pes-

quisas em educação musical devem ser oriundos da prática e a ela retornar (Bastian, 1997), como também temos reforçado o papel social da pesquisa e seu compromisso com a formação de professores. Por esta razão, há muito faz parte das nossas tarefas regulares, como grupo, a promoção de cursos que visem à formação de professores para trabalhar com música nas escolas, diante da demanda que a Lei 11.769/2008 criou.

Ao propormos ações que visem à formação de professores apoiamos nos pressupostos de que: 1) os educadores são produtores de saberes sobre o ensino-aprendizagem, e, portanto, podem e devem participar ativamente dos rumos de sua formação; 2) um programa de formação continuada deve estar integrado com as políticas municipais de educação para que haja diálogo entre as diferentes instâncias e continuidade das propostas; 3) devem ser criadas condições efetivas, em cada escola, para o debate e promoção de espaços para a construção coletiva de saberes; e 4) devem ser consolidados espaços para discussões teórico-práticas, utilizando-se de suportes tecnológicos como *blogs* e *sites* que permitam a interação entre os educadores participantes do programa e a comunidade.

Acreditamos, também, que o sucesso da formação continuada de professores em serviço deve se ancorar no esforço colaborativo do desenvolvimento de propostas, em que as demandas concretas dos municípios - expressas pelos professores, diretores, alunos, pais e dirigentes - orientem o trabalho. Ao pensarmos nas diferentes etapas de um mesmo programa, pensamos que é possível superar um modelo de formação continuada de professores concebida de forma homogênea, fragmentada e descontínua.

Além dos cursos de formação continuada para professores, oferecidos para as redes de ensino público e privado, o Programa previu a elaboração de material didático com a produção digital de um DVD e a publicação de uma coleção<sup>3</sup> com cinco livros, com referências curriculares e propostas de atividades a serem desenvolvidas nos diferentes níveis da educação básica (infantil, fundamental e médio) e educação de jovens e adultos, como material de apoio didático.

Outra ação do Programa foi a articulação de uma rede nacional com instituições de ensino superior

para criar um banco de dados e de espaços para a divulgação e publicização das ações implementadas divulgadas pelo site [www.ufrgs.br/musicana-escola](http://www.ufrgs.br/musicana-escola). Conhecer e analisar os dados sobre a rede onde os professores em formação atuam bem como conhecer as demandas das Secretarias Municipais de Educação e a realidade local de cada município permitiram estruturar uma ação educacional mais orgânica e efetiva.

Dos resultados deste Programa pode-se destacar a articulação institucional entre a UFRGS e as universidades parceiras, bem como com as prefeituras municipais que se comprometeram com a formação continuada para a implementação da lei 11.769/2008 nas redes de ensino. A experiência realizada em Salvador do Sul<sup>1</sup> pode exemplificar essa continuidade.

## 2. A experiência em Salvador do Sul

Uma das demandas das prefeituras envolvidas e dos professores participantes foi a continuidade dos cursos de formação, incluindo uma formação teórica consistente da abordagem da música como uma prática social vinculada as culturas musicais locais e uma integração maior da escola com a cultura presente nos municípios. Para tanto, propusemos junto com a formação de professores no município de Salvador do Sul<sup>4</sup>, localizado no interior do Rio Grande do Sul, a realização de uma pesquisa que abrangesse as práticas musicais da cidade.

Ao longo de 2011 e 2012, fizemos um mapeamento e diagnóstico de equipamentos culturais e práticas na educação musical, com o objetivo de identificar as atividades musicais desenvolvidas, analisar as relações entre elas e a inserção destas práticas na comunidade, bem como discutir suas potencialidades para a educação musical, analisando como a música na escola poderia dialogar com a vitalidade cultural (*cultural vitality*) da comunidade na qual está inserida.

Os pressupostos teóricos das pesquisas e ações de extensão que vimos empreendendo ancoram-se na perspectiva sociocultural da educação musical que tem como argumento central de que práticas musicais são experiências sociais. Apoiada em autores da sociologia da música (Bozon, 2000; DeNora, 2000; Green, 2000) que reconhecem a

constituição social e cultural da música como “uma particular e irredutível forma de expressão e conhecimentos humanos” os projetos partem de uma visão cultural da música proposto por Shepherd e Wicke (1997). Nessa concepção, a performance musical, está associada ao “fazer musical” e ao “senso de musicalidade” das pessoas como fruto da interação interpessoal (Small, 1977). O processo de ensino e aprendizagem de música e conduzido pela “ação de fazer música” ou “musicando” (*musicking*) (Small, 1995), incorporando os processos coletivos intersubjetivos e dialógicos. A performance musical, nessa perspectiva, abrange “os rituais”, “os jogos”, “o entretenimento popular” e as formas de interação as quais são entendidas como espaços de ensino e aprendizagem musical.

Examinar a cultura musical local sob esse enfoque permite uma abordagem da música não como um objeto, mas como uma experiência social, incluindo a sensibilidade emocional, os ambientes onde as pessoas vivem, trabalham, a circulação de seus capitais simbólicos (Bourdieu, 2000). A música como “um fenômeno transversal que perpassa a sociedade” (Bozon, 2000) apresenta-se em uma comunidade local de uma maneira singular, mas dotada de valores e crenças que resultam na identidade cultural do município.

Qual é a importância deste tema? A sociedade contemporânea vem passando por mudanças significativas que se refletem na visão de cultura, escola, processo de ensino e aprendizagem, desafiando a construção de caminhos no cotidiano escolar que deem conta da diversidade. O olhar para a vitalidade cultural evidencia a criação, difusão, validação, legitimação e apoio às artes e à cultura como uma dimensão da vida cotidiana (Matarazzo, 1999; Jackson, 2008).

## 3. Como foi feita a pesquisa?

A presença da música no cotidiano de uma cidade pode ser captada de várias formas. Na pesquisa realizada em Salvador do Sul, optamos por realizar uma sociografia musical, inspirados no trabalho de Bozon (2000). Em sua pesquisa, Bozon descreve e analisa práticas de grupos musicais presentes em uma pequena cidade operária na região de Lyon, França, procurando “extrair as

características gerais do campo local que as constituem” (p. 148). As atividades musicais selecionadas emergiram como um campo privilegiado para se observar as diferenças entre os grupos sociais. Para Bozon (2000), a prática musical é um “fenômeno transversal, que perpassa toda a sociedade” e que “constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social” (p. 147). O autor, apoiado na noção de campo social de Pierre Bourdieu, conclui: “longe de ser uma atividade unificadora no que concerne todos os ambientes sociais e todas as classes, a música é o lugar por excelência da diferenciação pelo desconhecimento mútuo; o gosto e os estilos seguidamente se ignoram, se menosprezam, se julgam, se copiam” (p. 147).

Escolhemos a cidade de Salvador do Sul como campo empírico em função de algumas particularidades. Diferente de outras cidades do interior brasileiro, em que a maioria dos municípios não conta com nenhum tipo de equipamento cultural, nem com políticas públicas na área de música, o município tem um movimento artístico-musical intenso, com diversos corais, bandas escolares, bandas de rock, outros grupos instrumentais, inclusive mantendo uma escola municipal para o ensino de artes. Pode-se fazer menção, aqui, à Oficina Municipal de Artes de Salvador do Sul (OMA) que disponibiliza gratuitamente mais de 20 oficinas à comunidade, entre as modalidades de música, dança, teatro, esportes e ginástica.

A cidade pertence a uma região em que há numerosos coros de tradição germânica, justamente fruto dessa colonização alemã. Portanto, a presença de muitas atividades musicais pode ser explicada, em parte, pela relação dos descendentes de imigrantes alemães com a música, especialmente na tradição de coros, sejam eles vinculados à igreja ou não.

O fio condutor da pesquisa aqui apresentada é a concepção de práticas musicais como práticas sociais apoiada na sociologia da música. Entender a música como prática social significa compreender que as exigências técnico-musicais estão ligadas às práticas de sociabilidade nos grupos, na família, na escola, na igreja e na comunidade. Como escreve Anne Marie Green (2000), a música é um

objeto complexo por se tratar de um *fato social* total que coloca em jogo e combina aspectos técnicos, sociais, culturais e econômicos. A partir dessa perspectiva “que busca ter uma visão do conjunto das relações que se tecem, isto é, entendendo a música como uma realidade social com seus múltiplos aspectos” (GREEN, 2000, p. 34), a autora acredita que podemos ter uma compreensão mais aguda, mais sensível e mais larga dos fatos musicais. Esse entendimento mais ampliado, sobre o significado social da música, é útil para compreender as diferentes práticas musicais dos diversos grupos de estudantes na escola ou em outros espaços.

Além disso, para o campo pedagógico musical, esta perspectiva pode também revelar a constituição de diferentes grupos e suas escolhas musicais e como isso se apresenta na aula de música. Dessa forma, como já discutido em outros textos (Souza, 2004), o que estaria no centro da aula de música seriam as relações que os alunos constroem com a música, seja ela qual for. Por isso, é mais importante definir o tipo de relação que os alunos mantêm com a música do que “se limitar a um estudo da prática ou do consumo musical unicamente por seu conteúdo ou gênero de música apreciada ou escutada” (GREEN, 1987, p. 95).

Através do estudo sobre a diversidade das práticas musicais encontradas em Salvador do Sul, destacando-se a variedade dessas práticas vividas pelos músicos amadores e profissionais, buscou-se responder a dois objetivos específicos: a) elaborar um “mapa” que pudesse mostrar a pluralidade de atividades musicais e os mecanismos de diferenciação, aproximações e tensões discutidos por Bozon (2000); b) refletir sobre as condições de permanência, ou de declínio, de determinadas práticas musicais, com o objetivo geral de vincular esses conhecimentos com a educação musical, especialmente aquela que se faz na escola.

A sociografia musical como instrumento de coleta e análise combinou abordagens qualitativas e quantitativas, utilizando entrevistas individuais e coletivas bem como questionários<sup>5</sup>. O *design* metodológico adotado foi inspirado nos estudos sociográficos musicais de Monteiro (2009; 2011) e Guerra (2011).

A pesquisa foi realizada no período de novembro a maio de 2012, com diferentes atividades. Além da

participação direta da equipe da UFRGS, a pesquisa contou com o apoio da Prefeitura quanto ao suporte logístico, em termos de pessoal e material. A investigação foi desenvolvida em quatro etapas: fase de planejamento, fase da coleta de informações, fase de análise dos dados e fase da divulgação dos resultados. Na fase de planejamento, foram definidas as ações adequadas à realidade do município, um trabalho conjunto da equipe de pesquisa com os gestores da Prefeitura de Salvador do Sul. Com essa articulação foi possível identificar o público informante ser consultado, os critérios de escolha e seleção dos músicos participantes e estratégias metodológicas para a obtenção de dados.

Através de contatos pessoais ou por telefone, foram selecionados, como participantes, músicos, bandas e grupos representativos da comunidade. As entrevistas individuais foram realizadas enfocando o histórico de determinadas práticas, escolares e não escolares, com a música na comunidade; trajetórias de vida profissional e musical; modos de aprendizagem de música e grau de investimento na música.

Foram entrevistadas pessoas pertencentes a nove grupos de músicos selecionados para participarem desta pesquisa. Esses grupos musicais são: Orquestra Jovem (16 participantes), Coral Bom Progresso (20 participantes), Coral Concórdia (19 participantes), Coral Municipal de Salvador do Sul (25 participantes), Quarteto da Fumaça (4 participantes), Happy Brass (10 participantes), Banda Blue Label (5 participantes), Banda Viva Alegre (9 participantes), Banda da Escola Estadual de Ensino Médio São Salvador (25 participantes). Além desses grupos, pudemos contar com o depoimento de músicos praticantes de diferentes gêneros: Ademir Holderbaun e mais três de seus familiares, Charles Wentz e Padre Pedro Norberto Link.

O roteiro utilizado para as entrevistas foi estruturado a partir de quatro eixos: identidade (quem são os músicos), alteridade (como se veem e são vistos), interação (como convivem com outros músicos na comunidade) e educação musical (o que pensam da música na educação). Esse roteiro permitiu explorar distintas visões, estilos e temporalidades presentes na vida musical da cidade. Além disso, o roteiro incluiu o relato de momentos vividos e de contato com a música ao longo da vida (infância, adolescência, juventude e vida

adulta); agentes/instâncias de socialização (amigos, irmãos, pais, tios, professores) e experiências marcantes (concertos, festivais, saídas, viagens, entre outras).

O contato com os músicos locais e a realização dos encontros que impulsionaram o mapeamento deu visibilidade ao projeto junto às comunidades local e regional. Um dos resultados da pesquisa foi a produção do documentário<sup>6</sup> intitulado *Diversidade nas Práticas Musicais: um olhar para a vitalidade cultural na comunidade de Salvador do Sul/RS*. Com a duração de 35 minutos, o filme faz um registro da música na cidade, com recortes das entrevistas dos grupos e músicos que participam das manifestações culturais na região. O vídeo contribuiu para a interação, a troca de conhecimentos e a circulação de informações sobre os músicos residentes no município.

A seguir, são apresentadas análises de dados derivados das entrevistas qualitativas que foram realizadas e cujos trechos estão disponíveis no documentário.

#### **4. Dimensão sociomusical: Trajetórias e práticas musicais**

O caráter qualitativo das entrevistas permitiu que as distintas visões, estilos e temporalidades presentes na vida musical da cidade, assim como experiências e vivências marcantes (individuais e comunitárias em relação à música), pudessem ser captadas através do relato desses participantes.

No roteiro de entrevistas foram considerados aspectos como marcos biográfico e suas relações com as atividades musicais desenvolvidas e estilos musicais preferidos. Nas muitas histórias de vida coletadas, surgiram relatos de como aprenderam música, a participação da família, a transmissão da música pelas gerações, a presença da música nas escolas.

A importância da música na estruturação da identidade e no modo de vida dos entrevistados pode ser vista nos vários depoimentos. A identidade do indivíduo vai sendo construída por meio das relações socioculturais estabelecidas com a família, os amigos e a escola, a mídia e as instituições religiosas o que vai tornando-o consciente de sua singularidade. Um dos músicos da banda Happy

Brass conta:

*Eu comecei na música com 8 anos. Na minha família parente nenhum era músico. Até hoje a gente não sabe direito porque eu tive esse gosto musical. Mas, a partir dos 8 anos, que um dia eu vi um folhetozinho de uma loja lá, um teclado, eu me apaixonei, assim, foi à primeira vista e daí eu pedi, bah, pai, eu quero esse teclado. E o pai, aquela vez, ele fez de tudo, tudo o que podia para comprar, as condições não eram assim tão boas, mas ele conseguiu comprar [o instrumento]. Talvez por esse esforço também, vendo ele fazer esse esforço por mim, é um gosto tão grande, que eu iniciei nessa parte da música. (Músico da Happy Brass)*

Já outro músico da Banda Viva Alegre, revela:

*[...] o que me levou a aprender música aos 35 anos foi que desde criança meu sonho era ser músico. Então tinha um rádio a pilha, a gente escutava as bandinhas, aí a gente ia pra roça arrumar pastos pros animais e assoviava a música, porque eu queria música! (Músico da Banda Viva Alegre)*

As relações sociais estabelecidas com a música é um dos temas examinados pela sociologia da música quando procuramos entender melhor o comportamento das pessoas em relação à música considerando os efeitos das instituições: a família, a escola, a mídia, a religião. A convivência com a família, com os grupos, nos momentos de sociabilidade auxilia no processo de aprendizagem musical. O músico Ademir Holderbaun conta que viveu “vinte anos aproximadamente, trabalhando na roça, depois também com acácia, produção de carvão.” Seu depoimento contém exemplos de processos de aprendizagem musical que são incorporados da família. Aprendizagens que são individuais, porém mediadas pela presença do pai que tocava e pelas experiências com música feitas na comunidade:

*O pai já tocava um pouquinho algum instrumento, tocava gaita, umas e outras músicas, à noite [...]. Depois do serviço, ele ficava tocando e eu era pequeno, ficava apreciando, depois quando às vezes aparecia umas festas, mesmo que raramente a gente podia ir junto, toda vez que tinha uma festa, músico tocando, eu ficava observando. Mesmo não tendo música tocando, ficava olhando só os instrumentos. Aí, o pai, depois quando cresci um pouco, foi incentivando para eu aprender a tocar e com 13, 14 anos consegui um professor no interior [...]. Ademir Holderbaun*

Vinculado à questão dos descendentes de imigrantes alemães e identidade com a música, o relato do Padre Pedro Norberto Link revela parte da herança cultural alemã na educação musical escolar, construída no Colégio Santo Inácio, que funcionou

de 1937 a 1990 e atendeu mais de 3.000 alunos:

*No começo era português, aritmética, geografia, história, música...era teoria e também a prática e chegamos a formar uma orquestra aqui. Eu não me lembro quantas figuras eram, mas enchiam mais ou menos uma sala assim... Eu me lembro de um canto Alleluia, de Haendel, era cantado no dormitório, na Páscoa. Então, isso era... aquilo enchia de fato o coração. Eu fui destacado para trabalhar aqui como mestre, como professor e para cuidar do grupo de alunos. Aí eu comecei a juntar dinheirinho pra comprar uma dúzia de gaitinhas e uma dúzia de flautas. Eu entreguei o dinheiro para um padre alemão que daqui ia para a Alemanha e lá, na Alemanha, havia dois estudantes jesuítas. Então, eu pedi para ele entregar o dinheiro, comprar as gaitinhas e mandá-las depois pra cá. Chegamos a tocar pros benfeitores de Montenegro 7. Acho que alugamos uma Kombi pra colocar a turminha e fomos, passamos o dia lá, tocando pra rapaziada, foi um dia de folga e deram muita alegria pros benfeitores (Padre Pedro Norberto Link).*

O depoimento revela como os imigrantes alemães trataram de movimentar o campo da música na educação e o legado desse movimento para a comunidade. Como escreve Bozon, “a originalidade do campo musical está no fato de que, cobrindo um espaço social muito extenso ele permite a observação simultânea de continuidades e de descontinuidades, (...)” (BOZON, 2000, p.172).

## 5. Dimensão socioprofissional

As entrevistas realizadas com os grupos musicais em um número total de nove, e com os três músicos individuais, como mencionado, permitiram identificar os componentes e descrever as práticas musicais típicas de cada grupo. Além disso, os dados coletados permitem analisar como os músicos se tornaram profissionais, que grupos constituíram, que investimentos fizeram, como e com que frequência se apresentam e como convivem com outros músicos na comunidade.

Um ponto de encontro dos músicos entrevistados é a Festa do Turismo - Festur, organizada anualmente pela Prefeitura Municipal de Salvador do Sul. O evento promove apresentações e shows musicais de grupos e bandas locais, regionais e nacionais consagradas pelo público.

As atividades musicais promovidas na Festur revelam aspectos das políticas culturais para o município nos quais está presente o dilema da tradição,

da conservação para que a herança cultural não desapareça, mas que abarque o novo, as novas gerações. A Festur torna-se um lugar de encontro das múltiplas pertencas identitárias como a Banda Happy Brass “que leva adiante os costumes e a tradição germânica do município” e a Banda de rock Blue Label que, segundo seus participantes, causa um certo estranhamento numa cidade pequena.

Guardiões da memória musical coletiva, os músicos dizem possuir objetivos comuns em prol do desenvolvimento cultural da cidade baseado nos princípios de cooperação, convivência, na “amizade entre os músicos” já que tocar juntos “são reencontros”, e que outros grupos são mais “amigos que concorrentes, tudo é necessário” (Ademir Holderbaun).

Sobretudo, os músicos estão atentos às heranças: “eu toco na Banda dos Bravos”, uma referência na letra de uma das músicas da Blue Label a uma banda na qual seus pais tocavam: “O Charles [Wentz] fazia parte da banda dos nossos pais.” Segundo Charles Wentz, em seu depoimento, os integrantes da Blue Label são “filhos de músicos cujos pais tinham o Grupo dos Bravos, junto conosco, e a Blue Label é uma banda que toca música nos 70, e toca 2012. É uma banda de excelente qualidade.”

## 6. Dimensão socioeducativa

A sistematização da área de educação musical com o seu corpus de conhecimentos e resultados permite afirmar que “a prática pedagógico-musical encontra-se em vários lugares, ou seja, os espaços onde se aprende e ensina música são múltiplos e vão além das instituições escolares” (Souza, 2007, p.28). Considerando que a educação musical se ocupa “com as relações entre pessoa(s) e música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão” (Kraemer, 2000, p.65), o desafio tem sido, então, fazer o diálogo entre as diferentes formas de apropriação e transmissão do conhecimento musical produzidos socialmente. Para a educação musical escolar isto significa estar atento às formas de ensinar e aprender música que são feitas no mundo cotidiano vivido (SOUZA, 2008).

Nesse processo, a educação musical promovida nas escolas vem sendo entendida como uma pos-

sibilidade de “ampliar o alcance e a qualidade da experiência musical do aluno”. O trabalho pedagógico-musical na escola deve “tomar a vivência do aluno como ponto de partida para, reconhecendo como significativa a diversidade de manifestações musicais [...]” (Penna, 2002, p.18).

Incluir a música na escola significa exercer o direito da música para todos sem distinção de condições socioeconômicas, sociais e culturais, de gênero, condição étnico-racial ou necessidades especiais. É respeitar a noção de música (arte) que está expressa na Constituição Federal de 1988 e na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996).

Como parte integrante do currículo escolar a música requer a construção de concepções e práticas plurais, mantendo as diferentes culturas e tradições presentes nas diferentes regiões do país. O papel da música na escola em todos os níveis e modalidades do ensino deve incluir as possibilidades de profissionalização na área e seus possíveis processos de aplicação no mundo do trabalho. Também há que se considerar o papel da música na educação integral e no projeto ampliado de escola que exige a cooperação com outras instituições e sujeitos de comunidade como, por exemplo, mestres da cultura popular e oficineiros.

A música fornece ferramentas que permitem aos cidadãos conhecer e se relacionar com as produções culturais e simbólicas do passado, e com aquelas produções do presente, através de sua recepção e produção. Como escreve Arroyo (2002), “as práticas musicais compreendem um complexo de aspectos, desde os produtores e receptores das ações musicais, o que eles produzem, como e porque, e todo o contexto social e cultural que dá sentido às próprias ações musicais” (p.29). Assim, pode-se afirmar sobre a importância desse processo para a formação de grupos e sociabilidade, como também para o respeito pela diversidade de identidades e o refinamento de uma sensibilidade multicultural. Dessa forma, se utilizada dentro de preceitos éticos e de defesa dos direitos humanos, a cultura musical de uma cidade torna-se, portanto, vital para o exercício da democracia. Essa dimensão do fenômeno musical é também sublinhada por Bozon (2000), visto que a música desempenha “um papel importante no ‘vívido’ pelos praticantes: seu caráter social devido ao fato de que a prática em si implica em relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo

tempo, a um processo de diferenciação entre grupos de música” (p. 147-148).

Na pesquisa realizada em Salvador do Sul, vários depoimentos afirmaram a importância de se incluir a música na educação e como ela pode fazer parte de um currículo escolar. A prática coral na comunidade tem um papel fundamental e configura-se como um espaço de sociabilidade e de encontro.

## 7. Considerações finais

No artigo foram discutidas questões relacionadas à música e educação musical, recuperando-se a vitalidade cultural de uma cidade através das experiências e histórias vividas pelos entrevistados. A relação das pessoas com a música e seus efeitos no cotidiano de Salvador do Sul - momentos, grupos, espaços - é muito significativa e, por isso, a relevância de estudar esse campo local de uma perspectiva compreensiva e como um fato social, investigado “a partir da experiência vivida por um grupo social sabendo-se que essa sociedade é o resultado das condutas musicais de atores singulares em relações que ligam uns aos outros” (GREEN, 2000, p.34).

Para Green, o objetivo é não sacrificar os aspectos teóricos do fato social em geral, nem os aspectos específicos do musical, que se encontram além do social, e sim conseguir colocar em evidência as suas interdependências. Como diz a autora, deve-se saber «estudar a música como uma realidade social com seus aspectos múltiplos, levando-se em conta que essas camadas se interpenetram» (GREEN, 2000, p.34). O modelo interpretativo de Green anuncia “uma visão global da música, sem perder de vista os aspectos sociais e humanos”, uma vez que a prática musical é fruto da realidade humana. Segundo Green,

não existe objeto musical independentemente de sua constituição por um sujeito. Não existe, portanto, por um lado, o mundo das obras musicais (que não são entidades universais e se desenvolvem em condições particulares ligadas a uma dada ordem cultural), e por outro, indivíduos com disposições adquiridas ou condutas musicais influenciadas pelas normas da sociedade. A música é, portanto, um fato cultural inscrito em uma sociedade dada [...]. (GREEN, 1987, p. 91; Tradução nossa).

Isso significa compreender que a música está li-

gada a outras esferas da vida - amigos, profissão, lazer, subjetividades, família... - e, por isso, a sua importância também na educação escolar. A inserção da prática musical na escola dependerá de circunstâncias que variam com os interesses locais, com a realidade cultural e social de cada aluno e aluna.

Em fevereiro de 2013 trabalhamos em conjunto com Prefeitura Municipal de Salvador do Sul um curso de Formação continuada para professores da Rede Municipal de Salvador do Sul e região com o objetivo de qualificá-los para o trabalho na escola a partir de uma visão sociocultural de currículo. O mapeamento de equipamentos culturais e práticas na educação musical registrado no documentário *Diversidade nas Práticas Musicais* serviu como mote para repensar a relação entre escola, cultura e comunidade.

## Notas

**1.** Este artigo amplia algumas das reflexões feitas durante o I Colóquio de Pesquisa em Educação Musical realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA), realizado de 24 a 26 de junho de 2014, em Belém. O tema proposto para o evento foi “Trânsito entre fronteiras na educação musical”.

**2.** A equipe de pesquisadores compreendeu Jusamara Souza (Coordenação geral), Renita Klüsener (UFRGS), Matheus de Carvalho Leite (Mestrando/ UFRGS) e Ana Cláudia Specht (Doutoranda/ UFRGS). O curso de formação de professores foi coordenado por Jusamara Souza e Ana Cláudia Specht.

**3.** Esta Coleção pertence à Série “Educação Musical e Cotidiano”, coordenada por Jusamara Souza e publicada pela Tomo Editorial de Porto Alegre. Nesta série já foram publicados três livros: a) em 2011, “*Música na Escola* - Propostas para a implementação da lei 11.769/08 na Rede de Ensino de Gramado, RS”, organizado por Jusamara Souza; b) em 2013, “Educação musical, cotidiano e ensino superior” organizado por Ana Lúcia Louro e Jusamara Souza; c) em 2014, “Música, Educação e Projetos Sociais”, de Jusamara Souza e outros. Compõem ainda esta Série “Educação Musical e Cotidiano”, os outros dois livros que têm previsão

de publicação para 2014, com os títulos/temas: "Pesquisa Qualitativa em Educação Musical"; e "Temas para o ensino de música na escola".

4. A cidade de Salvador do Sul possui aproximadamente 7.000 habitantes, em sua maioria constituída de descendentes de alemães. O território faz parte do Vale do Caí, localizado na Serra Gaúcha.

5. Neste artigo serão contempladas apenas informações coletadas durante as entrevistas.

6. Como já informado anteriormente, a produção do documentário é parte integrante do Programa Música Cotidiano e Educação - Proext 2010, contando com a parceria institucional da UFRGS e Prefeitura de Salvador do Sul/RS. A produção do vídeo foi realizada por uma empresa especializada e contou com o apoio do Programa de Pós Graduação em Música/UFRGS e do Grupo de Pesquisa Educação Musical e Cotidiano (CNPq//UFRGS), e com financiamento do MEC/SESU.

7. Salvador do Sul foi emancipado de Montenegro em 9 de outubro de 1963, através da Lei Estadual nº 4.577 e posterior alteração no artigo 2º.

## Referências

ARROYO, M. **Educação musical na contemporaneidade. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG.** Goiânia, p.18-29, 2002.

BASTIAN, Hans Günther. **(Empirische) Forschung in der Musikpädagogik im Fokus pragmatischer methodologie.** In: PFEFFER, M. et al. (Org.): Systematische Musikpädagogik. Augsburg: Wissner, 1997. p. 205-228.

BOURDIEU, P. **Cuestiones de sociologia.** Tradução Enrique Martín Criado. Madrid: Istmo, 2000.

BOZON, M.. **Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. Em Pauta,** v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr-nov, 2000.

DENORA, T. **Music in everyday life.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GREEN, A. M. **Les comportements musicaux des adolescentes.** Inharmoniques "Musiques, Identités", v. 2, p. 88-102, Mai 1987.

GREEN, A. M. **Lesenjeux méthodologiques d`une**

**approche sociologique de faits musicaux.**In: A. M. GREEN (Org.). **Musique et sociologie: enjeux méthodologiques et approches empiriques.** Paris: L'Harmattan, 2000, p. 17-40.

\_\_\_\_\_, L. **Pesquisa em sociologia da educação musical.** Revista da ABEM, Salvador, n. 4, p. 25-35, 1997.

GUERRA, P. **Culturas Urbanas e Modos de Vida Juvenis: Cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa (2005-2009)** Tese de Doutorado (Sociologia). Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

HENTSCHKE, L.; OLIVEIRA, A. **A educação musical no Brasil. In: HENTSCHKE, Liane (Org.). A educação musical em países de línguas neolatinas.** Porto Alegre: Ed. Universitária/UFRGS, 2000. p. 47-64.

JACKSON, M. R. **Medindo a vitalidade cultural em comunidades,** 2008.

KRAEMER, R. -D. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical.** Trad. Jusamara Souza. Em Pauta, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr-nov. 2000.

MATARAZZO, F. **Medindo Índices de uma Cultura Local - Medindo a vitalidade cultural das comunidades,** 1999.

MONTEIRO, C. A. **Campo musical Cabo-Verdiano na área metropolitana de Lisboa: Protagonistas, Identidades e Música Migrante.** Tese Doutorado (Sociologia) ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, 2009, 397p.

\_\_\_\_\_, C. A. **Música Migrante em Lisboa. Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-Verdianos.** Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.

PENNA, M. **Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa.** Revista da Abem, Porto Alegre, n. 7, p. 7-19, set 2002.

SMALL, C. 1977. **Music, society, education.** Haver: University Press of New England.

\_\_\_\_\_, C. 1995. **Musicking: A ritual in social space.** <http://www.musikids.org/musicking.html>. 24 Janeiro 2006.

SOUZA, J. **Educação Musical e Cotidiano: Algumas Considerações.** In: **Souza, Jusamara. (Org.). Música, Cotidiano e Educação.** Porto Alegre: CORAG, 2000, p. 150-165.

\_\_\_\_\_, J. **Educação musical e práticas sociais.** Revista da ABEM, v.10, p. 7-11, 2004.

\_\_\_\_\_, J. **Pensar a educação musical como ciência: a participação da Abem na construção da área.** Revista da Abem, Porto Alegre. n. 16, p. 25-30, mar. 2007.

\_\_\_\_\_, J. et al. **Audiência Pública sobre políticas de implantação da Lei Federal nº11.769/08 na Assembleia legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.** Revista da Abem, Porto Alegre. n.23, p.84-94, mar. 2010. (Documentos).

SOUZA, J. **(Org.) Aprender e ensinar música no cotidiano.** Sulina: Porto Alegre, 2008.

#### **Sobre a autora**

Jusamara Souza possui graduação em Instrumento - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (1979), Licenciatura em Música e Artes pela Universidade de Bremen - Alemanha (1988), Mestrado em Educação Musical pela Universidade de Bremen - (1988) e Doutorado em Educação Musical e pela Universidade de Bremen - Alemanha (1993). Atualmente, é Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi presidente da Associação Brasileira de Educação Musical nos períodos de 2001-2003 e 2003-2005. De 2002 a 2008, foi diretora da Editora da UFRGS. É pesquisadora do CNPq e desde 1996 coordena o Grupo de Pesquisa Educação Musical e Cotidiano (UFRGS/CNPq). Tem experiência na área de Música, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, aprendizagem e ensino de música no cotidiano, sociologia da educação musical.

# O CURRÍCULO DAS LICENCIATURAS EM MÚSICA: COMPREENDENDO O HABITUS CONSERVATORIAL COMO IDEOLOGIA INCORPORADA

Marcus Vinícius Medeiros Pereira

## Resumo

O texto apresenta análises parciais de projetos políticos pedagógicos de cursos de licenciatura em música brasileiros ancoradas na teoria crítica do currículo e na sociologia da cultura, especialmente nas proposições de Michael Apple e Pierre Bourdieu. As análises evidenciam uma ideologia musical incorporada na forma de um *habitus*, aqui chamado de *habitus conservatorial* que tem a música erudita como conhecimento oficial e como capital legitimado em disputa no campo em questão, determinando o sistema de cotação do que conta como conhecimento musical valorizado.

## Palavras-Chave:

Licenciatura em Música; Currículo; Habitus Conservatorial.

## Abstract

*This text presents partial analysis of some curricular documents of Brazilian music teacher education programs. This analysis is based in the curriculum critical theories and in the sociology of culture, especially in the propositions of Michael Apple and Pierre Bourdieu. The results show a musical ideology incorporated as habitus, which is called here conservatorial habitus that has the classical music as the official knowledge and as a legitimized capital in dispute in the field, classical music that also determines the quotation system of what counts as a valued musical knowledge.*

## Keywords:

Music Teacher Education Programs; Curriculum; Conservatorial Habitus.

O campo da teoria crítica, em educação, aborda as relações entre escolaridade, educação, cultura, sociedade, economia e governo. Como afirmam Popkewitz e Fendler (1999, p. xiii, tradução nossa), o projeto crítico em educação parte do pressuposto de que as práticas pedagógicas estão relacionadas às práticas sociais, e é tarefa do intelectual crítico identificar e resolver as injustiças nestas práticas.

Ao tomar como objeto de estudo os projetos pedagógicos dos cursos de Licenciatura em Música no Brasil, é preciso localizá-lo no centro destas tramas político-econômico-sociais, como construção ideológica e, por isso mesmo, não neutra.

Moreira e Silva (1995, p. 27) nos mostram que a ideia de cultura é inseparável da de grupos e classes sociais e, em uma sociedade dividida, “a cultura é o terreno por excelência onde se dá a

luta pela manutenção ou superação das divisões sociais”. O currículo educacional, por sua vez, é considerado por estes autores como o terreno privilegiado de manifestação deste conflito.

É necessário entender o currículo conforme Goodson (1999, p. 21) o define: “um testemunho visível, público e sujeito a mudanças, uma lógica que se escolhe para, mediante sua retórica, legitimar uma escolarização”. O currículo procura justificar determinadas intenções básicas de escolarização à medida em que estas vão sendo operacionalizadas em estruturas e instituições. Logo:

[...] o currículo escrito nos proporciona um testemunho, uma fonte documental, um mapa do terreno sujeito a modificações; constitui também um dos melhores roteiros oficiais para a estrutura institucionalizada da escolarização. (GOODSON, 1999, p. 21).

Assim, o currículo é uma lógica escolhida por de-

terminado grupo de acordo com o interesse deste grupo. O currículo não é, pois, “um elemento inocente e neutro de transmissão desinteressada do conhecimento social” (MOREIRA e SILVA, 1995, p. 7). Nele, relações de poder estão implicadas, e, a partir dele, visões particulares e interessadas estão sendo transmitidas. Moreira e Silva (1995) nos mostram que o currículo não é um elemento transcendente e atemporal: ele tem uma história, vinculada a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação.

Pensando nas licenciaturas em música, ao analisar suas propostas curriculares é preciso contextualizá-las historicamente, procurando desnaturalizar algumas questões centrais que envolvem a formação musical.

Ao participar de um momento de reformulação do projeto pedagógico do curso de Licenciatura em que trabalhava, percebi que determinado grupo de disciplinas não era passível de discussão: essas disciplinas eram fundamentais e naturalmente comporiam o currículo de qualquer instituição que trabalhasse com música.

Não casualmente, esse grupo de disciplinas se enquadraria no tópico “Conhecimentos Específicos” definido pelas diretrizes curriculares nacionais para os cursos de graduação em Música (2004) como “estudos que particularizam e dão consistência à área de Música, abrangendo os relacionados com o Conhecimento Instrumental, Composicional, Estético e de Regência” (BRASIL, 2004, p. 2).

O curioso é que as diretrizes não determinam as disciplinas, definindo um currículo comum. Ao contrário, o documento valoriza a necessidade de os projetos pedagógicos dos cursos superiores em música levarem em consideração o contexto em que estão inseridos.

Entretanto, estes conhecimentos específicos são estruturados de maneira semelhante nos cursos de licenciatura em música brasileiros - e também sul-americanos (cf. MATEIRO, 2010): Teoria e Percepção Musical, Contraponto, História da Música, Harmonia, Análise, Piano, Instrumento Complementar.

É como se houvesse uma prescrição sobre como organizar os conhecimentos específicos da área de Música. Como se houvesse um modelo a ser

seguido, ou melhor, um modelo a ser sempre atualizado.

E este modelo, embora naturalizado, não deve ser aceito como neutro. Precisa ser entendido como resultado de uma seleção arbitrária e interessada feita na/da/para a cultura. Ao ser atualizado nos currículos, esta maneira de pensar a formação musical torna-se uma definição oficial daquilo que conta como conhecimento válido e importante.

Retomando a questão da contextualização histórica dos currículos das licenciaturas em Música, é consenso na área a forte ligação e influência do Conservatório na organização daquilo que se define hoje como conhecimento musical.

No Brasil, o Conservatório Imperial de Música foi criado no século XIX, constituindo-se como um marco na história das práticas pedagógico-musicais do país. Essa importância não reside no fato do conservatório ter instituído práticas que perdurariam até hoje, mas, antes, por institucionalizar e legitimar práticas de ensino de música que vinham sendo praticadas no Brasil desde os primeiros anos de sua colonização.

Decorre desta afirmação que o Conservatório não “cria” práticas de ensino, apenas as reúne, organiza, sistematiza e, portanto, oficializa. A criação do Conservatório, no Brasil, trouxe benefícios não só para a classe profissional do país, mas foi importante para as intenções ligadas ao ideal de “Estado Moderno”, imprimindo ao povo brasileiro um verniz de civilidade através da formação musical dileitante das elites.

Institucionalizava-se a formação de músicos voltada para a prática instrumental e legitimava-se, ao mesmo tempo, a música erudita europeia como o conhecimento oficial que conferia distinção social para seus praticantes. Nada mais natural, uma vez que a Europa era o modelo de civilização e cultura da época.

Silva (2007, p. 31) corrobora esta afirmação, mostrando que a criação do Conservatório estava ligada a uma questão de defesa da ordem pública para conseguir o ideal da civilização, do progresso e da ordem social de forma pacífica:

A criação do Conservatório de Música como uma instituição oficial pode ser considerada dessa forma: Como um dos elementos que buscavam criar

alternativas para a manutenção de uma ordem social que se tornava mais complexa e múltipla, agindo como um elemento unificador da cultura civilizadora, mas também uma alternativa - moderna e distinta - para a ampliação e restituição da intensa atividade musical da cidade do Rio de Janeiro que passava por um momento de atrofia dos principais organismos musicais da corte.

Desde o seu início, portanto, os ideais que permeavam a instituição conservatorial estavam ligados à distinção civilizadora e à formação de músicos. Esta ideologia será perpetuada em cada ato do jogo histórico do ensino de música no nosso país.

Vieira (2000) explicou essa perpetuação a partir do conceito de "modelo conservatorial". Ao estudar a formação de professores de música em Belém - PA, a autora liga este modelo ao domínio do código escrito como essencial à execução de um repertório determinado de música erudita:

A história da música permite, ainda, dar conta de que o código musical ensinado pelo modelo conservatorial corresponde ao conhecimento produzido à época em que este modelo foi criado. Ao conservar este conhecimento, o modelo conservatorial preserva um dos fatores que o fundamentam, qual seja, uma cultura musical que compreende elementos de uma música de um determinado momento histórico. Dessa forma, o modelo conservatorial tende a preservar as bases musicais com as quais se identifica, que correspondem à música erudita européia dos séculos XVIII e XIX. (VIEIRA, 2000, p. 4)

Jardim, V. (2008), de forma análoga, observa a consolidação de uma forma conservatorial presente na formação do "músico professor" - cuja formação era especializada, com caráter essencialmente técnico, estético, artístico e profissional (com forte apelo à performance).

Para a autora, na forma conservatorial o conhecimento teórico era considerado como o procedimento essencial para que o aluno já tivesse os rudimentos de leitura e escrita quando começasse a tocar ou cantar. Assim, adotava-se uma sequência de regras que deveriam ser decoradas pelo aluno, como condição inicial do aprendizado musical.

Jardim (2008) aponta ainda que tanto a forma conservatorial quanto as práticas de ensino a ela intrínsecas estariam tão arraigadas e vistas de forma naturalizada na formação do músico que, de um modo geral, as pesquisas que se ocupam deste tema dispensam a sua exposição, comentários, ou alusões a respeito. Para ela, colaboraram para a consolidação da forma conservatorial, para

além das práticas de ensino, a própria estrutura dos cursos, os programas de ensino e o perfil dos alunos.

Entretanto, discordamos da ideia de que um modelo era reproduzido, como se não houvesse nenhuma reflexão a respeito. Vários estudos, como por exemplo o de Kleber (2000) e o de Denardi (2006), sinalizavam a necessidade de reformas nos documentos curriculares dos cursos de licenciatura estudados, mas, em geral, as alterações percebidas após estas reformas eram sempre periféricas, recaindo apenas sobre os nomes de disciplinas, alterações de cargas horárias e ementas. Assim, a essência da concepção curricular permanecia sempre a mesma.

Nesta perspectiva é que propusemos uma revisão disso que se chamava de reprodução de um "modelo" ou "forma" conservatorial. Pareceu-nos interessante oxigenar esta visão, propondo um conceito que explicasse a atualização das práticas tradicionais - e não a sua mera reprodução. Como se houvesse disposições internalizadas que, mesmo na proposição de mudanças e reformas, orientassem inconscientemente as práticas de maneira ainda bastante ligada à tradição - o que explicaria o caráter periférico e cosmético de tais "mudanças".

Uma ideologia musical seria, portanto, incorporada e constituída como matriz de ações e de percepções. E o currículo, entendido como resultado de práticas e crenças institucionalizadas e incorporadas, torna-se um produto onde estas podem ser mapeadas, permitindo a reconstrução da ideologia que orientou sua construção.

Giroux e Mc Laren (1995, p. 142) mostram que as escolas são as instituições históricas e culturais que sempre incorporam interesses ideológicos e políticos:

[...] as escolas são terrenos ideológicos e políticos a partir dos quais a cultura dominante "fabrica" suas "certezas" hegemônicas, mas são também lugares onde grupos dominantes e subordinados se definem e se reprimem mutuamente em uma batalha e um intercâmbio incessantes, em resposta às condições sócio-históricas "propagadas" nas práticas institucionais, textuais e vivenciais que caracterizam a cultura escolar e a experiência professor/aluno dentro de determinados tempo, espaço e local.

As licenciaturas em Música, portanto, podem ser

consideradas como terrenos em que uma ideologia musical, ligada historicamente aos conservatórios de música, tem fabricado “certezas musicais hegemônicas”.

Lucy Green (1988) afirma que a ideologia confere significado àquilo que chamamos de “verdade”. Para a autora, ideologia pode ser entendida como uma força mental coletiva que nasce e se perpetua a partir de nossas relações materiais e sociais.

Green relaciona a ideologia musical à dessocialização da experiência musical:

[A ideologia musical] baseia-se na suposição de que a música é uma criação atomizada e fragmentada de indivíduos isolados, e que alcança grandiosidade quando transcende sua aparente singularidade e passa a pertencer ao universal, ao eterno, ao a-histórico. (GREEN, 1988, p. 5, tradução nossa)

Nesta perspectiva, a autora mostra que esta ideologia, ao despir a experiência musical de seu caráter social, não apenas nega a historicidade e mutabilidade da música, dos valores e experiências musicais, mas, ao fazê-lo, constrói-se implicitamente como um sistema para a cotação do valor musical: “quanto mais capaz de reificação, mais grandiosa é a música” (GREEN, 1988, p. 11, tradução nossa).

Quando incorporada nos agentes, esta ideologia ratifica e mantém, imanentemente, a hegemonia de uma instituição musical que, junto de seus produtos reificados, fazem-se ser vistos como superiores. Entra em cena a tradição seletiva, que separa a música superior de uma música de massa, profana, classificadas como não sendo musicais. Ao ser incorporada nos agentes, esta ideologia cria disposições que orientam as práticas, as percepções, enfim, os significados musicais.

Ancorado no conceito gramsciano de hegemonia, Apple (2006, p. 39) a define como um processo que atua para saturar a consciência de maneira que o mundo educacional, econômico e social que vemos e como qual interagimos, bem como as interpretações do senso comum que a ele atribuímos, se torna o mundo tout court, o único mundo. Assim, para este autor, a hegemonia se refere não à acumulação de significados que estão em um nível abstrato em algum lugar “da parte superior de nossos cérebros”. Ao contrário, a hegemonia se refere a um conjunto organizado de significados, valores e ações que são vividos.

Desta forma, o conservatório, desde sua criação, tem dado o tom da educação musical, instituindo suas práticas possíveis, organizando os significados, valores e ações referentes ao ensino musical. E o consenso sobre estas práticas conservatoriais perpassa não somente os cursos de Licenciatura em Música, como também as escolas especializadas, projetos sociais e as representações do senso comum sobre música e ensino musical.

A visão de música, de músico e, por conseguinte, de ensino musical forjados no conservatório pode ser caracterizada como hegemônica na medida em que, quando experimentados como práticas, são tidos como a versão natural do possível, como realidade, como verdade.

Contudo, deve-se ressaltar que não é uma organização estática, apesar de durável e estável. Ela é re-produzida e atualizada a todo instante, impulsionadas pelo movimento da história sem perder suas características principais.

O Conservatório foi criado com o status de instituição responsável pelo ensino da música, o ensino de uma cultura musical dominante, com vistas à sua conservação, perpetuação. Esta cultura dominante passa a ser incorporada não só por aqueles que passam pelo espaço do conservatório, mas por todos os que, de alguma forma, entram em contato com seu sistema de práticas e valores.

Ao transmitir esta cultura dominante, o Conservatório segue realizando o que Williams (1992) chama de tradição seletiva, ou seja, um processo de transmissão de uma seleção da cultura entendida como “a tradição”, selecionando “o passado significativo”. Desta forma, determinado tipo de música e, portanto, de práticas de se fazer e ensinar música, são escolhidos e legitimados; ao passo que todas as outras formas de se pensar e fazer música são negadas, excluídas e destituídas de valor.

Com a naturalização deste processo, foi-se instituindo um paradigma, uma cultura musical dominante, foi-se estabelecendo um sistema de valorização do capital musical, a partir do qual práticas e sentidos musicais vêm sendo hierarquizados. Tudo isto não ocorre sem lutas, com certeza. Neste jogo que se configura, pode-se perceber a luta pela valorização de outras formas de fazer música, outras formas de percebê-la, ensiná-la e

de pensá-la. Esta luta pode ser apreendida como uma disputa dos agentes pela valorização do seu próprio capital, na tentativa de alcançar posições mais privilegiadas no interior do campo.

Cabe ressaltar que esta ideologia musical instituída pelo conservatório não é própria apenas de uma classe, ou de determinadas escolas de música. Não é uma ideologia imposta. É, antes disso, compartilhada por todos, em maior ou menor grau. É hegemônica.

### **Ideologia e Currículo**

A partir de uma primeira aproximação analítica dos documentos curriculares selecionados (diretrizes e projetos pedagógicos de quatro diferentes cursos de Licenciatura em Música brasileiros) para a escrita da tese de doutoramento (PEREIRA, 2013) foi possível observar como esta ideologia musical e as demais características conservatoriais se materializam nos projetos pedagógicos dos cursos.

Castagna (2004) mostra que o ensino musical, no Brasil, era dividido em duas modalidades: um ensino de caráter mais teórico, “especulativo”, praticado nas grandes catedrais; e outro mais prático, dominante, que visava ao exercício prático do ofício musical nas celebrações e festas religiosas.

A criação do Conservatório no Brasil, em 1848, acaba por unificar estes dois tipos de ensino musical que eram praticados desde a chegada dos jesuítas:

Desde fins da Idade Média, o ensino musical europeu diferenciara-se em duas categorias distintas que somente seriam reunidas nos conservatórios do séc. XIX. Em Universidades, Seminários e Catedrais, nas quais se estudava a música como uma disciplina do quadrivium, era ministrada a música especulativa, ou seja teórica, com a visitação dos tratados antigos ou contemporâneos, destinada à investigação dos elementos constitutivos da música, diferentemente da música prática, destinada ao canto e à execução instrumental. (BINDER e CASTAGNA, 1996, s.p.)

As DCN Música (2004) indicam a manutenção do ensino da música prática e especulativa: os conteúdos devem ser distribuídos em Específicos, Teórico-Práticos e Básicos. A formação abrange, portanto, outras áreas do conhecimento em diálogo com a música, inserindo-a num contexto mais amplo.

Os Conteúdos Específicos não são detalhados, mas indicam a centralidade da performance ao prescrever a abrangência ao “conhecimento instrumental, composicional, estético e de regência”. Este caráter dominante da performance é reforçado nos Conteúdos Teórico-Práticos, que abrangem “o exercício da arte musical” (BRASIL, 2004).

Como afirmado anteriormente, a análise dos documentos curriculares confirmou uma mesma concepção do que seja “conhecimento específico musical”, indicando a existência de uma matriz disposicional que orienta a construção curricular. E esta matriz disposicional está intimamente relacionada à ideologia propagada pelos conservatórios, como pode se observar na Figura 1 (próxima página):

A Figura 1, construída a partir dos documentos curriculares e de criação do Conservatório Imperial de Música (1847), do Instituto Nacional de Música (1890, 1931, 1937) e das Licenciaturas em Música da UFMG (2001), UFMS (2011), UFRJ (2008) e UFSJ (2008), nos permite detectar, claramente, a presença de uma matriz conservatorial que tem perdurado nos currículos e incorporado, nos estudantes, disposições que (re)produzem uma ideologia ligada à hegemonia do valor da música erudita.

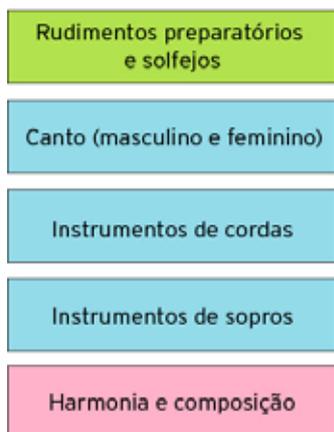
Esta afirmação decorre do fato de que a organização curricular é construída a partir do e para o sistema de cotação do valor musical atrelado à música erudita. Neste sentido, depreende-se, da análise destes documentos curriculares, que o conhecimento oficial é ditado pelas normas definidas pela chamada música erudita.

Conhecimento oficial é o produto de uma seleção da cultura que é tornada legítima através da legislação. Também esta seleção não é neutra, mas interessada, servindo aos interesses de alguém:

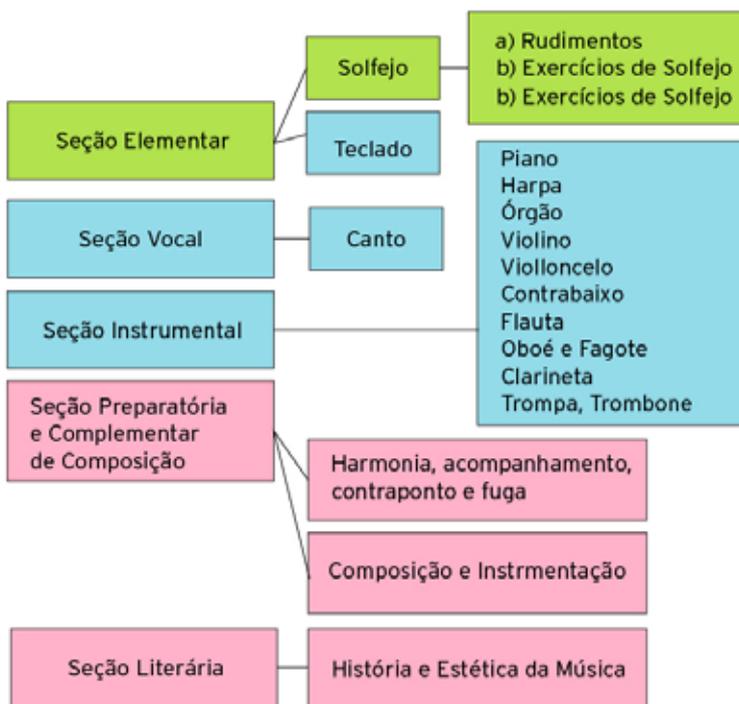
Considerarei as escolas como instituições que incorporam tradições coletivas e intenções humanas que, por suas vez, são os produtos de ideologias sociais e econômicas identificáveis. (...) O currículo das escolas responde a recursos ideológicos e culturais que vêm de algum lugar e os representa. Nem as visões de todos os grupos estão representadas, nem os significados de todos os grupos recebem respostas. (APPLE, 2006, p. 84).

As diretrizes curriculares nacionais não definem uma “música oficial”, os documentos curriculares expressam a concepção que suas instituições têm

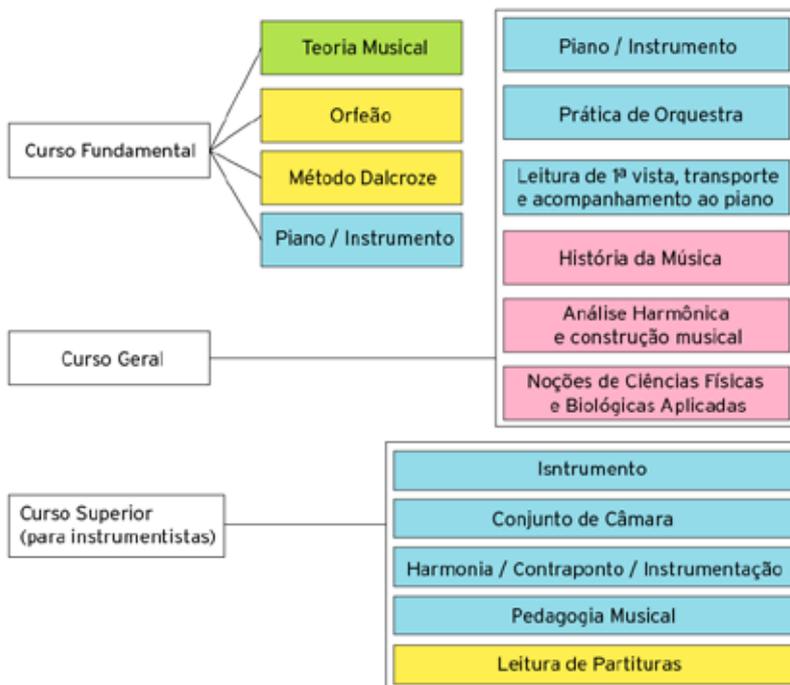
CONSERVATÓRIO IMPERIAL DE MÚSICA (1847)



INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA (1890)



INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA (1931/1937)



FORMAÇÃO ESPECÍFICA PÓS DCN MÚSICA (2004)

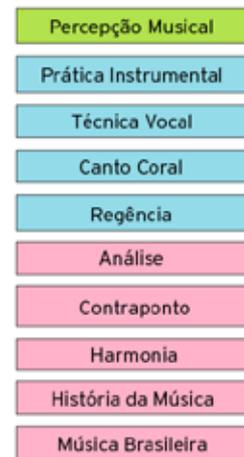


Figura 1 - Formação Musical do Conservatório às práticas curriculares pós DCN Música (2004)

de música e de educação musical. A análise destes documentos permitiu revelar, portanto, os princípios ideológicos que norteiam a definição da música oficial, e como este conhecimento oficial é distribuído em disciplinas.

Nos projetos pedagógicos analisados na tese de doutoramento (PEREIRA, 2013) bem como os analisados por Mateiro (2010) na América Latina, observa-se a centralidade ocupada pela música erudita, com grande ênfase na música europeia.

As ementas das disciplinas ilustram e reforçam esta afirmação. As disciplinas de Análise Musical e Contraponto no curso da UFMG, por exemplo, são estruturadas a partir da música erudita ocidental:

Quadro 1 - Música erudita como conhecimento oficial nas ementas da disciplina Análise Musical da UFMG

UFMG - Ementas da Disciplina Análise Musical	
Análise Musical I	Estudo das ferramentas básicas de análise musical. Estudo das formas barrocas: Suíte e Fuga. Análise articulatória e motivica. Relações da harmonia com a macroforma. Estudo comparativo da transformação das formas Suíte e Fuga em repertório do século XX.
Análise Musical II	Estudo da Sonata clássica: esquemas formais, harmonia, elaboração temática. O Lied: relação texto e música. As formas no Romantismo: Prelúdios de Chopin e exemplos de Wagner e Brahms.
Análise Musical III	Estudo das principais tendências musicais do século XX. Debussy: a libertação da harmonia funcional e as formas resultantes da manipulação dos materiais. Stravinsky: o ritmo como elemento de construção, a forma-montagem. Varèse: novos paradigmas de sonoridade e organização formal. Escola de Viena: a tonalidade e o dodecafonismo. Exemplos de autores da segunda metade do século XX.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFMG (2001).

Quadro 2 - Música erudita como conhecimento oficial nas ementas da disciplina Contraponto da UFMG

UFMG - Ementas da Disciplina Contraponto	
Contraponto I	Origens do contraponto. O uso dos modos na polifonia do século XVI. Ritmo, melodia, cadências, imitação. O contraponto renascentista a 2 e 3 vozes: estudo das espécies e contraponto livre. Análise do repertório do século XVI (G.P. Palestrina, O. de Lassus, C. Gesualdo).
Contraponto II	Estudo das espécies a 4 vozes. Contraponto renascentista a 4 e 5 vozes. Análise do repertório do século XVI: missas de G.P. Palestrina. Introdução ao contraponto bachiano: análise das Invenções a 2 e 3 vozes de J. S. Bach.
Contraponto III	Contraponto bachiano. Estudo sistemático de elementos estruturais da Fuga: sujeito, resposta, contra-sujeito, partes livres, divertimentos, stretti etc. Análise de Fugas do Cravo-Bem-Temperado, enfocando as estruturas formal, polifônica, harmônica e rítmica. Visão geral da obra de Bach
Contraponto IV	Conclusão do estudo da Fuga bachiana: análise da Oferenda Musical e da Arte da Fuga. A Fuga pós-bachiana: análise de obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Bartok, Villa-Lobos, Berg, etc.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFMG (2001).

O mesmo pode ser observado nas ementas da disciplina Linguagem e Estruturação do curso da UFMS, como mostra o Quadro 3 abaixo:

Quadro 3 - Música erudita como conhecimento oficial nas ementas da disciplina Linguagem e Estruturação Musical da UFMS

UFMS - Ementas da Disciplina Linguagem e Estruturação Musical	
Análise Musical I	Análise sistemática de obras do repertório musical tradicional, procurando compreender os princípios de organização dos materiais musicais correlacionados aos aspectos formais, com ênfase no repertório do século XVIII trabalhado à luz da teoria schenkeriana.
Análise Musical II	Análise sistemática de obras do repertório musical tradicional, procurando compreender os princípios de organização dos materiais musicais correlacionados aos aspectos formais, com ênfase no repertório do século XVIII trabalhado à luz da teoria schenkeriana.
Análise Musical III	Análise sistemática de obras do repertório musical tradicional, procurando compreender os princípios de organização dos materiais musicais correlacionados aos aspectos formais, com ênfase nos repertórios do século XIX e início do XX.
Análise Musical IV	Análise sistemática de obras do repertório musical tradicional, procurando compreender os princípios de organização dos materiais musicais correlacionados aos aspectos formais, com ênfase nos repertórios do século XIX e início do XX.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFMS (2011).

Na disciplina Contraponto, a centralidade da música erudita fica clara na bibliografia sugerida:

Quadro 4 - Música erudita como conhecimento oficial na disciplina Contraponto I da UFMS

UFMS - Ementas e Bibliografia Básica da disciplina Contraponto I	
Ementa	Introdução ao pensamento contrapontístico e resumo histórico de seu desenvolvimento. Diretrizes básicas: conceitos de consonância e dissonância; tratamento das dissonâncias; movimento melódico e movimento harmônico a duas vozes.
Bibliografia Básica	CARVALHO, Any Raquel. Contraponto Modal Manual Prático. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. KOELLREUTTER, Hans Joachim. Contraponto Modal do século XVI - Palestrina. Brasília: Musimed, 1996. SCHOENBERG, Arnold. Preliminary Exercises in Counterpoint. London: Faber & Faber, 1982.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFMS (2011).

E na disciplina Flauta Transversal, pelo repertório selecionado:

Quadro 5 - Música erudita como conhecimento oficial na disciplina Instrumento Musical Flauta Transversal da UFMS

UFMS - Ementas e Bibliografia Básica da disciplina Instrumento Musical Flauta Transversal	
Ementa	Estudo de repertório da literatura instrumental de distintos períodos da história da música, enfatizando a música brasileira e contemporânea. Desenvolvimento das habilidades técnicas necessárias à execução de obras da literatura referida.
Bibliografia Básica	ANDERSEN, K. J. 24 Studies, Op.33. New York: International Music Co. BACH, C. P. E. Sonata in a minor for solo flute. Kassel: Bärenreiter, 1986. [Partitura]. BACH, J. S. Zwei Sonaten für Flöte und Basso continuo, Zwei Sonaten für Flöte und obligates Cembalo. Kassel: Bärenreiter, 1966. [Partitura]. DAVIES, J. Scales & Arpeggios for the flute. London: Boosey & Hawkes, 1962. GARIBOLDI, G. Vingt Petites Études. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1952. HAENDEL, G. F. Elf Sonaten für Flöte. Kassel: Bärenreiter, 1995. [Partitura]. MOYSE, M. De la Sonorité. Art et technique. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1934

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFMS (2011).

Na UFSJ, é possível observar o foco na música erudita na disciplina Instrumento ou Canto, por exemplo:

Quadro 6 - Música erudita como conhecimento oficial na disciplina Instrumento ou Canto da UFSJ

UFSJ - Ementas e Bibliografia Básica da disciplina Instrumento ou Canto	
Ementa	Desenvolvimento de competências para a interpretação de repertório solístico e camerístico da música erudita ocidental e brasileira composto para o instrumento.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFSJ (2008).

E também, de maneira similar à UFMS, na bibliografia sugerida para a disciplina Contraponto:

Quadro 7 - Música erudita como conhecimento oficial na disciplina Contraponto da UFSJ

UFSJ - Ementas e Bibliografia Básica da disciplina Contraponto	
<b>Ementa</b>	Desenvolvimento da compreensão e percepção do contraponto modal e tonal, a duas e três vozes e do estilo imitativo como recurso para análise musical.
<b>Bibliografia Básica</b>	KOELLREUTTER, H.J.(Hans Joachim). Contraponto modal do século XVI (Palestrina). São Paulo: Novas Metas, c1989. 108p. SCHOENBERG, Arnold. Exercícios preliminares em contraponto. São Paulo : Via Lettera, 2001. TRAGTENBERG, Lívio. Contraponto: uma arte de compor. São Paulo: EDUSP, 1994. 266p.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFSJ (2008).

#### E Análise Musical:

Quadro 8 - Música erudita como conhecimento oficial na disciplina Análise Musical da UFSJ

UFRJ - Ementas da Disciplina Harmonia e Morfologia	
<b>Ementa</b>	Desenvolvimento da compreensão estrutural do discurso musical, sob aspectos micro e macroformais, tendo como referência um repertório representativo da música ocidental e brasileira, visando aplicação na interpretação musical.
<b>Bibliografia Básica</b>	GRELA, Dante. Análise musical: uma proposta metodológica. Tradução Gilberto Carvalho. Belo Horizonte: manuscrito do tradutor, [s.d.] (Original em espanhol). GUERRA-PEIXE C. Melos e harmonias acústica: princípios da composição musical. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. KOELLREUTTER, H. J. Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1987. SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. 3. ed. Tradução Eduardo Sencman. São Paulo: EDUSP, 1996 (Original inglês).

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFSJ (2008).

Quadro 9 - Música erudita como conhecimento oficial nas ementas da disciplina Harmonia e Morfologia da UFRJ

UFRJ - Ementas da Disciplina Harmonia e Morfologia	
Harmonia e Morfologia I	Harmonia a 4 partes. As cadências e as marchas harmônicas. Os acordes dissonantes naturais e suas resoluções. A cifragem do Baixo Dado. Análise de trechos harmonizados.
Harmonia e Morfologia II	A modulação aos tons vizinhos. Os acordes de 7ª dissonante artificial e suas resoluções. Notas melódicas. As marchas modulantes. O discurso musical e seu paralelismo com o literário. As pequenas formas binárias e ternárias.
Harmonia e Morfologia III	Canto Dado uníssono e modulante. Notas melódicas. Os retardos nos acordes de 3, 4 e 5 sons. Os vários tipos de imitação. As alterações não artificiais nos acordes de 3 e 4 sons. Invenções a duas e três vozes de J. S. Bach. A Suíte de forma clássica e suas características formais.
Harmonia e Morfologia IV	Alterações artificiais nos acordes de 3, 4 e 5 sons. A modulação a tons afastados e seus diversos tipos. O pedal e seus tipos. Análise dos Prelúdios e Fugas de J. S. Bach.
Harmonia e Morfologia V	O "Canto e o Baixo Alternados". A variação. Organização formal dos movimentos da Sonata Clássica. Harmonia Instrumental. Introdução à sonata de Haydn e Mozart.
Harmonia e Morfologia VI	A Harmonia Instrumental. A Orquestra. Os valores estéticos da expressão instrumental. Organização formal dos movimentos da Sonata Clássica. Sonata de Beethoven. A Sonata cíclica.

Fonte: Quadro elaborado a partir de informações contidas em UFRJ (2008).

Gainza (2002, p. 115) declara que a capacitação básica oferecida pelos conservatórios é mantida atualmente - muitas vezes não só o conteúdo, mas as práticas - e inclui:

- a) O solfejo (lido e entoado), em distintas claves, tonalidades, ritmos, etc., e a compreensão dos signos e indicações escritas referentes a matizes, articulações, etc;
- b) A execução técnico-instrumental progressiva, mediante a aplicação de textos e materiais didáticos que, em sua maioria datam do século XIX;
- c) O repertório musical, integrado pelas obras do gênero clássico ou erudito internacional e nacional, abarcando um período de cerca de duzentos anos sem ultrapassar as duas ou três primeiras décadas do século XX.

Nettl (2002, p. 34) completa, ainda, ressaltando que o fato de um estudante ocidental de música aprender um sistema teórico baseado amplamente numa parte específica do seu repertório - neste caso o do período entre 1720 e 1900 - indica o que nós consideramos como mais importante em nossa experiência musical.

Retornando à análise dos currículos selecionados, nota-se que o ensino prático e especulativo da música mantiveram-se reunidos no processo de formação, sendo o ensino teórico (notação) realizado em uma disciplina diferente da prática musical, mas ainda com um caráter propedêutico para esta última. E manteve-se, ainda, a centralidade de ambas neste processo. O conhecimento específico musical é, portanto, caracterizado pela permanência histórica da prática musical da música escrita, enriquecida por informações sobre música (história, estética, técnicas e formas composicionais).

As semelhanças na oferta de disciplinas de prática musical nos cursos analisados é flagrante, apesar de existirem pequenas diferenças - muitas vezes determinadas pelo número de professores no quadro permanente de cada um destes cursos. Todos eles propiciam aos licenciandos uma formação prática instrumental (às vezes mais aprofundadas em um único instrumento, às vezes mais geral, tomando esse instrumento como ferramenta para a musicalização), priorizando o teclado, o violão e a flauta doce. Além da regência, importante no âmbito escolar para a formação de bandas estudantis.

Portanto, a análise do conhecimento oficial e de sua distribuição nos documentos curriculares permite-nos observar uma história incorporada, feita natureza: uma história fortemente marcada pela instituição conservatorial.

É possível mapear influências de uma ideologia musical fortemente marcada pelo sistema de valor da música erudita, como descrito por Green (1988), indicando que esta ideologia, produto do movimento histórico, foi incorporada e tornada uma matriz disposicional.

Pierre Bourdieu compreende esta matriz disposicional como *habitus*:

História incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. (BOURDIEU, 2009, p. 93)

As nossas ações seriam engendradas por disposições internalizadas ao longo de nossos processos de socialização, funcionando como:

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente "reguladas" e "regulares" sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983, p. 61, grifos no original).

Ao trazer para a Música, propomos então a noção típico-ideal de *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2013), matriz disposicional relacionada à música que teria se constituído no movimento histórico dos cursos de música no Brasil e sido incorporada nos sujeitos ao longo do tempo.

A noção de *habitus* ajuda-nos a explicar a uniformidade observada na distribuição do conhecimento musical nos currículos analisados, apesar de não haver uma prescrição disciplinar nas diretrizes curriculares nacionais. Ainda que existam pequenas variações nas diferentes propostas curriculares, poderíamos reconhecer o que Bourdieu chama de *homologia* das práticas, ou seja, uma diversidade na homogeneidade (BOURDIEU, 2009, p. 99). Nesta perspectiva, práticas curriculares orientadas por este *habitus conservatorial* selecionam a música erudita como conhecimento legítimo e como parâmetro da estruturação de disciplinas e de hierarquização dos capitais culturais em disputa.

Em decorrência disso, a notação musical acaba por ocupar um lugar central nos currículos, uma vez que dela depende a maior parte das disciplinas que tratam da música erudita.

Dessa forma, cria-se uma estrutura curricular de estudo da música que, por si só, privilegia a música erudita e afasta outras possibilidades de práticas musicais que estariam mais relacionadas com a vida cotidiana dos alunos. Esta estrutura ganha ainda mais força com sua adequação aos critérios de seleção do conhecimento escolar.

Quando as "outras músicas" são abordadas no currículo, ou o são por meio de sua excentricidade, ou esta abordagem se dá a partir da lógica erudita, ou seja, como conteúdo a ser trabalhado a partir do instrumental erudito.

Ainda que os conhecimentos pedagógicos musicais se refiram às formas de como ensinar o conhecimento musical legitimado (em especial a notação), pode-se esperar uma crescente preocupação com a figura do professor de música, pois a universidade não está tão alienada das demandas da sociedade, embora a figura do músico professor ainda seja predominante.

Estas mudanças indicam que o conservatório não é meramente reproduzido, mas atualizado.

E as atualizações - neste caso inovações curriculares, ou de maneira mais precisa, tentativas de reformas curriculares - são realizadas a partir de matrizes conservatoriais incorporadas.

Reiteramos que não somos contra a prática conservatorial, que, apesar de todas as críticas que tem sofrido, apresenta inúmeras qualidades para a formação de artistas para o campo artístico musical. O que nos incomoda é observar que essa formação de artistas é privilegiada mesmo quando se trata da formação de professores para a escola regular, cuja função primordial seria a de intermediar músicas e seres humanos. Músicas, no plural, como afirma Penna (2010): tanto os produtos quanto os processos.

É nesta perspectiva que o *habitus conservatorial* tem comprometido o sucesso da implantação do ensino de música(s) (e não de um tipo de música tido como legítimo e valioso) na escola regular, ademais, um ensino que se propõe para todos (e não somente para os "talentosos").

### Considerações Finais

As práticas orientadas por um *habitus conservatorial* criam um paradoxo nos cursos de Licenciatura em Música. Os princípios trabalhados nas disciplinas relacionadas à educação música - que se referem, por exemplo, ao respeito à diversidade, ao discurso musical dos alunos, à exploração deste discurso tão diversificado - acaba por colidir com a hegemonia da música erudita.

Como esperar que o professor de música respeite a diversidade musical e trabalhe o valor das várias manifestações musicais presentes no cotidiano escolar e da vida dos alunos se sua formação foi construída a partir de valores determinados e tidos como legítimos e superiores?

Como esperar esse respeito se quando estes professores ingressam no ensino superior eles próprios não têm seu discurso musical valorizado e levado em consideração?

Reforçamos, mais uma vez, que nossos questionamentos não pretendem excluir as práticas de música erudita da formação de professores. Pensamos ser fundamental, na formação do professor de música, uma sólida formação musical. Entretanto,

é urgente refletir sobre o que tem significado para cada um de nós "formação musical sólida". Muitas vezes isso tem significado formação musical erudita e restringido outras possibilidades tão ricas e importantes quanto ela.

Não se trata de excluir, mas de integrar. Trata-se de desnaturalizar o sentido que temos atribuído a palavras como "Música" e "Ensino de Música". Muitas vezes empregamos estes termos em nossos discursos partindo do pressuposto de que estamos falando das mesmas coisas. É preciso estranhar para questionar, para enxergar melhor e compreender o que pensamos e o que fazemos.

Esse estranhamento é urgente para que, na busca por emancipar a crítica musical de nossos alunos, nos reconheçamos, muitas vezes, alienados em uma prática musical ideológica e, portanto, carentes nós mesmos de uma emancipação.

É fundamental que nos reconheçamos reféns de uma ideologia musical incorporada na forma de um *habitus* que orienta práticas preconceituosas, pretensamente a-sociais, homogeneizantes, massificadoras e alienantes.

É fato que esse *habitus conservatorial* se manifesta de diferentes formas, pois cada um de nós passou por diferentes processos de socialização. Reafirma-se o caráter típico-ideal do conceito, ou seja, ela nunca acontece na realidade, posto que está relacionado às diferentes formas que experienciamos a música e seu ensino ao longo das nossas vidas.

O conceito de *habitus*, em Bourdieu, surge como sendo capaz de conciliar a oposição aparente entre a realidade exterior e as realidades individuais. Para Setton (2002, p. 63), esta noção seria capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades - o que remete a uma análise relacional que enfatiza o caráter de interdependência entre indivíduo e sociedade.

*Habitus* seria, portanto, uma subjetividade socializada e uma socialidade subjetivada. Desta forma, ainda que exista uma matriz comum (como o *habitus conservatorial* aqui proposto), esta se manifesta homologamente nas individualidades.

A proposta de pesquisa que nos lançamos, a partir deste entendimento, é a de mapear como o *ha-*

*bitus conservatorial* se manifesta nas percepções sobre música e seu ensino de pessoas que não estão imersas diretamente nos cursos de Licenciatura em Música.

Os sujeitos desta pesquisa, que se pretende como um aprofundamento da investigação iniciada no doutorado, são os jovens do ensino médio; e o objetivo é problematizar como as percepções destes jovens sobre música e seu ensino tem influenciado as práticas de educação musical no espaço escolar.

Desta forma, pretende-se estudar o encontro das concepções dos professores de música (já formados e em formação) com as dos jovens do ensino médio no Brasil. Intenta-se, assim, colaborar para a inserção da música no espaço escolar, auxiliando nas reflexões sobre as práticas de educação musical nas escolas de educação básica.

O objetivo continua sendo refletir sobre o ensino de música, desnaturalizando práticas e buscando maneiras de ampliar o repertório não só musical, como de estratégias de ensino. Enriquecer a já consolidada prática musical erudita, propiciando o diálogo com novas formas de pensar e agir musicalmente. Promover um encontro de cada ser humano com sua própria musicalidade e com as musicalidades que o cercam, cada vez mais consciente das ideologias que definem suas práticas não somente musicais, mas sua forma de ser e estar no mundo.

## Referências

APPLE, Michael. **Ideologia e Currículo**. 3ª. Edição. Porto Alegre: Artmed, 2006.

BINDER, Fernando Pereira e CASTAGNA, Paulo. **Teoria Musical no Brasil: 1734 - 1854**. In: **Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 1/2**. Curitiba: UFPR, Dezembro de 1996. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMv1.2/vol1.2/teoria.html#em](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv1.2/vol1.2/teoria.html#em) Acesso em 12/08/2011.

BRASIL. **Resolução nº 2, de 8 de março de 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br> Acesso em: 20 jul. 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu - Sociologia (Org. ORTIZ, Ricardo)**. Editora Ática: São Paulo, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

CASTAGNA, Paulo. **Prática musical religiosa na América Portuguesa**. São Paulo: UNESP, 2004. Disponível em

[http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB\\_2004\\_apostila04.pdf](http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila04.pdf) Acesso em: 11 jun. 2010.

DENARDI, Cristiane. **A formação inicial do professor de música no curso de licenciatura em música da EMBAP (1961 - 1996)**. 2006. 136f. Dissertação (Mestrado em Educação). Curitiba, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2006.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Pedagogia Musical - Dos décadas de pensamiento y acción educativa**. Buenos Aires: Lumen, 2002.

GIROUX, Henry e McLAREN, Peter. **Formação do Professor como uma contra-esfera pública: a pedagogia radical como uma forma de política cultural**. IN: **MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs)**. Currículo, cultura e sociedade. São Paulo: Cortez Editora, p. 125 - 153, 1995.

GREEN, Lucy. **Music on deaf ears - Musical meaning, ideology and education**. Manchester: Manchester University Press, 1988.

GOODSON, I. Currículo: **Teoria e História**. Petrópolis: Editora Vozes, 3ª. Edição, 1999.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. **Da arte à educação: A música nas escolas públicas 1838 - 1971**. 2008. 322f. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

KLEBER, Magali Oliveira. **Teorias Curriculares e suas implicações no Ensino Superior de Música: um estudo de caso**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo, 2000.

MATEIRO, Teresa. **Músicos, pedagogos y arte-educadores con especialidad en educación musical: un análisis sobre la formación docente en países suramericanos**. **Professorado Revista de curriculum y formación del profesorado**, vol. 14, n. 2, 2010, pp 29-40.

MOREIRA, Antônio Flávio Moreira; **SILVA, Tomás Antônio Tadeu**. **Currículo, Cultura e Sociedade**.

São Paulo, Cortez Editora, 1995.

NETTL, Bruno. **What's to be learned? Comments on teaching music in the world and teaching world music at home.** In: **BRESLER, Liora; THOMPSON, Marmé (Ed.) The Arts in Children's Lives.** Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 29 - 41, 2002.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino. 2ª. Ed. Porto Alegre,** Editora Sulina, 2010.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **O ensino superior e as licenciaturas em música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares.** Campo Grande: Editora UFMS, 2013.

POPKEWITZ, Thomas S.; FENDLER, Lynn (orgs.). **Critical Theories in Education.** New York and London: Routledge, 1999.

SETTON, Maria das Graças Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Revista Brasileira de Educação,** Rio de Janeiro, n.20, p.60-70, maio/ago. 2002.

SILVA, Janaína Giroto. **"O Florão mais belo do Brasil": O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro / 1841 - 1865. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em História Social).** Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

UFMG. **REUNI (Projeto Pedagógico dos cursos noturnos da Escola de Música da UFMG).** Belo Horizonte, 2001.

UFMS. **Projeto Pedagógico do Curso de Música.** Campo Grande, 2011.

UFRJ. **Curso de Licenciatura em Música - Projeto Pedagógico.** Rio de Janeiro, 2008.

UFRJ. **Matriz Curricular do Curso de Licenciatura em Música.** Rio de Janeiro, 2009.

UFSJ. **Projeto Pedagógico - Curso de Música.** São João Del-Rey, 2008.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música de Belém do Pará.** 2000. 187f. Tese (Doutorado em Educação). Campinas, Unicamp, 2000.  
WILLIAMS, R. **Cultura.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

## **Sobre o autor**

Marcus Vinícius Medeiros Pereira é Doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e Mestre em Música - Performance/Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais, tendo sido orientado pela Prof. Dr.<sup>a</sup> Margarida Borghoff. Graduou-se no curso de Bacharelado em Piano nesta mesma instituição na classe do Prof. Dr. Miguel Rosselini, em 2005. É integrante do Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira (Escola de Música da UFMG), onde, além das atividades de pesquisa, atua como divulgador do gênero por meio de recitais em vários estados do Brasil. É pesquisador do Observatório de Cultura Escolar (PPGEdu - UFMS), onde desenvolve pesquisas que têm como objeto o currículo, a cultura, a escola e a cultura escolar. É autor do livro "O Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares" e organizador, ao lado de Fabiany de Cássia Tavares Silva, do livro "Observatório de Cultura Escolar: estudos e pesquisas sobre escola, currículo e cultura escolar", ambos publicados em 2013 pela Editora UFMS. Entre 2009 e 2014, foi professor do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente é professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora e docente permanente no Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília. Está à frente do projeto que toma o Acervo Vicente de Paula Medeiros como objeto de investigação, com vistas à sua organização, sistematização, disponibilização e estudo das práticas musicais do início do século XX no interior do Brasil. Paralelamente, tem se dedicado também ao estudo da constituição de um *habitus* musical híbrido nos processos de socialização de jovens do Ensino Médio.

# MUSICAL BODY OF THE UNIVERSE: THE ONE AND MANY IN AN AMAZONIAN COSMOLOGY

## CORPO MUSICAL DO UNIVERSO: UM E VÁRIOS EM UMA COSMOLOGIA AMAZÔNICA

Robin M. Wright

### Resumo

Este trabalho explora os significados de “Corpo” e “Espírito” em relação a um dos mais importantes personagens na cosmologia Hohodene, o espírito “Guardião da Doença e da Magia”, chamado Kuwai [“Yurupary”, em língua geral]. Este Grande Espírito é uma síntese extraordinariamente complexa da visão Hohodene (e de outros Baniwa, povos falantes do Arawak setentrional). Ele é o “coração/ alma” do seu pai, o Criador Nhiaperikuli, o que implica que ele não é um ser material. O corpo de seu “Espírito” é permeado por buracos, por onde a respiração de sua alma produz uma grande variação de sons, melodias e canções. Todos esses sons, eventualmente, se tornaram canções ancestrais primordiais produzidas por flautas; muitos deles referentes a animais primordiais, peixes ou cantos de pássaros intrinsecamente conectados aos valores e processos reproduzidos pela sociedade Hohodene: parentesco vs afins, feitiçaria contra curandeiros, os primeiros antepassados (que ainda não estavam plenamente humanos) e suas relações. De maneira geral, o Corpo-espírito de Kuwai, depois transformado pelo Pai Criador Nhiaperikuli em flautas e trompetes musicais e sacros, pode ser entendido como os meios de reproduzir a “sociedade” e o “universo”. Além do mais, este trabalho explora “o corpo musical do universo” dos Hohodene. Som e visão são propositalmente conectados como os principais geradores de vida os quais dão princípio e eternamente reproduzirão o mundo. Em minha interpretação, eu busco desvelar as múltiplas camadas de significados relacionadas a esta figura ao utilizar de exegeses nativas que conectam narrativas,

### Abstract

*This paper explores the meanings of “Body” and “Spirit” in relation to one of the most important personages in Hohodene cosmology, the spirit “Owner of Sickness and Sorcery”, named Kuwai. {“Yurupary” in general language} This Great Spirit is an extraordinarily complex synthesis of the Hohodene (and other Baniwa, northern Arawak-speaking peoples) worldview. He is the “heart/soul” of his father, the Creator Nhiaperikuli, implying that he was not a material being. His spirit “Body” was full of holes from which the breath of his soul produced a very large range of sounds, melodies, and song. All of these sounds eventually became primordial ancestral songs produced by material flutes; many of them refer to primordial animal, fish, or birdsongs intrinsically connected to core values and processes reproduced in Hohodene society: kinship vs affines, sorcery vs healers, the first ancestors (who were not yet fully human) and their relations. Taken as a whole, the spirit-Body of Kuwai, later transformed by the Creator Father Nhiaperikuli into sacred musical flutes and trumpets, can be understood as the means for reproducing ‘society’ and the ‘universe’. Thus, this paper explores the Hohodene “musical body of the universe”. Sound and vision are purposefully connected as the principal life-forces that gave rise to, and will eternally reproduce the world. In my interpretation, I seek to unravel multiple layers of meaning related to this figure by utilizing native exegeses that connect narratives, graphic representations (including petroglyphs), shamanic cures and visions, sacred geography, and sacred chants. I hope to show that Hohodene notions of Self, Cosmos, Ontology, and History are intertwi-*

representações gráficas (incluindo petroglifos), curas xamânicas e visões, geografia sagrada e cantos sacros. Eu espero mostrar que as noções Hohodene de Self, Cosmos, Ontologia e História estão entrelaçadas em uma abrangente multiplicidade de seres vivos em um único material e espiritual "Corpo". O corpo de Kuwai é considerado o corpo do universo, em que os mundos material e espiritual estão intimamente entrelaçados. Assim, as relações com o mundo espiritual, como as relações com o mundo dos brancos, ou as relações com a categoria de estranhos dentro da sociedade (ou seja, os feiticeiros) são igualmente partes da historicidade indígena no sentido mais básico da palavra, que é a reprodução da sociedade e cosmos no tempo e no espaço. Sociedade não consiste apenas em parentelas (neste caso, fratrias exogâmicas), mas também "outros grupos", a alteridade, povos fora do círculo de parentelas. A história sagrada para os Baniwa, como lembrado em narrativas e pinturas rupestres, confunde-se com os processos reais e eventos, tais como relações interétnicas com os brancos, e a história das acusações de feitiçaria que deram origem a movimentos proféticos desde o século XIX.

**Palavras-Chave:**

Corpo; Espírito; Universo Musical.

When I began my field research among the Baniwa four decades ago<sup>1</sup>, I was taught about *Kuwai* by a very elderly shaman, who after explaining to me dozens of times the story of *Kuwai*, exclaimed one day: 'I am *Kuwai*. You are *Kuwai*, we all are *Kuwai*.' –one of those beautifully simple yet profound expressions of what humanity is, in the perspective of the Hohodene Baniwa peoples. So what does the phrase mean? It says that we all share similar features of a humanity that came into being at the end of the creative period, and those features are defined by who the spirit *Kuwai* is.

This is the question I shall explore in this paper. From the discussion, we can understand better indigenous notions of history as dynamic process, consisting of a society's struggle by to reproduce its own identity, materially and spiritually, against

*ned in an all-encompassing multiplicity of living entities into one material and spiritual "Body". The body of Kuwai is considered the body of the universe, in which the material and spiritual worlds are inextricably interwoven. Thus, relations with the spirit-world, like relations with the world of white men, or relations with the category of outsiders within society (i.e., the sorcerers) are all equally parts of indigenous historicity in the most basic sense of the word, that is, the reproduction of society and cosmos in time and space. Society consists not only of kingroups, (in this case, exogamous phratries), but also, "other groups", alterity, peoples outside the circle of kingroups. Sacred history for the Baniwa, as remembered in narratives and petroglyphs, is intertwined with actual processes and events such as interethnic relations with the Whites, and the history of sorcery accusations which have given rise to prophet movements ever since the 19th century.*

**Keywords:**

Body; Spirit; Musical Universe.

threats from the external and potentially enemy world to change and destroy that identity. Thus, Baniwa narratives about the present-day, and about their historic ancestors are couched in a kind of discourse that recalls the primordial world of *Kuwai*, primordial enemy sorcerer-tribes, principally affinal.

The Northwest Amazon region has been compared to a "Tower of Babel" because of its linguistic diversity. The more than 22 ethnic groups who consider themselves as distinct socio-political units are grouped by linguists into three major language families: northern Arawak, eastern Tukano, and Maku. Despite their linguistic diversity, all peoples share in a number of cultural patterns and institutions, among them the sacred rites of passage involving the ancestral flutes and trumpets

which are considered to be the Body of the first ancestral being from which came the ancestors of all peoples. These flutes and trumpets are considered extremely sacred, for which reason they are generally hidden, wrapped in leaf bundles and buried along the riverbanks in places that only the adult men know. The traditions related to *Kuwai* are for that reason highly relevant for understanding the ongoing interconnectedness amongst widely separated communities, located a day or more by canoe from each other by canoe- (at least when I lived there).

I should clarify that the present-day cultural situation among the Baniwa is that most of them are evangelical, who generally abandoned the *Kuwai* traditions in the 1950s and '60s when they converted to fundamentalist evangelicalism introduced by the North American New Tribes Mission. Over the last few years, however, there has been a notable effort on the part of indigenous organizations and government agencies in Colombia and Brazil to support the revitalization of this cultural heritage<sup>2</sup> (the knowledge, beliefs, and practices associated with the ancestral flutes and trumpets) through recognition by the UNESCO in the year 2010. There have been numerous experiments and projects supported by humanitarian and charitable foundations over the past 20 years that have to do with the revitalization of institutions suppressed by Catholic and Protestant evangelical missionaries. My impression is that there are still divisions between those communities who continue the traditions, and those who abandoned them long ago, but that the whole area is engaged in "cultural transformation and/or revitalization."

The first part of this paper shows how the body of the great spirit of *Kuwai* is a singular entity comprised of multiple parts expressed primarily through sonic imagery and formal, ceremonial dialogue that comprises the dynamics of the universe. Through the inter-relations amongst the parts flow primordial life-principles bestowed or 'left' by the creator deities.

The arguments in this paper find strong theoretical support in the recent ethnological interpretations of subjectivity and materiality, in Santos-Granero's collection (2009) *The Occult Side of Things* as well as Pitarch's elucidating discussion of multiple souls and the construction of historical identity in *The Jaguar and the Priest* (2013). Many

of the points raised here were also developed in my *Mysteries of the Jaguar shamans* (2013); however, new insights inspired by the works mentioned have led me to see a deeper level of connectedness between material and spiritual worlds in the Hohodene universe.

One of the features of the sacredness embodied in the ancestral flutes and trumpets today is a strong prohibition against the women and the uninitiated from seeing them, or knowing what they look like. In contemplating the strong taboo which still exists in traditionalist communities, I've come to the conclusion that much of what has been said regarding male dominance and symbolic violence enacted in the ceremonies of the flutes has been misguided; consequently, outsiders who constantly try to break the secrecy law are doing a tremendous harm to the identity of the various sibs/phratries<sup>3</sup> when they insist on revealing the flutes and trumpets to those who cannot see them. For there are indelible links between the creation cycles and the prohibition itself.

Among northern Arawakan societies, 'phratic exogamy' is imperative to social relations; i.e., women marry out of the phratry into which they were born and into a phratry with whom their families wish to establish or continue alliances. The taboo on outsider women seeing the sacred ancestral flutes of their husbands' phratry has little if anything to do with a supposed dread of 'incest' (which does not exist in Baniwa mythic narratives) and more with the potential dangers of an "external Other" gaining the knowledge of an "insider" and discovering the source of the phratry's ancestral power. This represents a great risk expressed in the mythic cycles of the primordial world, in which the Creator and his kin are always opposed to "other peoples", non-kin, affines, animal tribes, generally the enemy tree-animals who are portrayed as the primordial sorcerers.

All his sacred body parts together emit powerful music, sounds of the primordial spirit-world. This primordial universe was made by the knowledge and power, thought and prayer, of the Creator father of *Kuwai*, who sent his knowledge into the "closed" body of the first woman Amaru. When her body was opened for birth, out came all shamanic power and all the pieces of *Kuwai*. The story of this emergence is inscribed in the boulders of the place called *Hipana*, where there is a large,

circular hole in the earth from which the original sun ascended to the sky before time existed. From that same hole, the primordial ancestors likewise emerged. Thus the story of *Kuwai* is a critical transitional narrative between the pre-temporal world of the beginning and the world when time, and the instruments for reproducing society and the entire universe, are solidified into fixed form. Hence, in the narrative, the world expands and contracts, opens and closes, until the power of the Sun-child is absorbed into the first humanity, and his spirit ascended to the "other world" of the sky.

In the very first cycle of creation narratives, the animal-tribes steal poison from the Creator and with it, they kill the Creator's younger brother. Thus, death entered the world, eliminating definitively the possibility of humans being like the immortal primordial beings. The ensuing struggle over sorcery in the narratives is constant and without resolution; it is equivalent in present-day society to the struggles between the jaguar shamans/prophets and the sorcerers (who have animal-like features attributed to them by shamans). The implications of this struggle are that women who come from Other tribes and marry into the Hohodene phratry bring with them the potential threat of treachery. They are, for that reason, prohibited from knowing the "secrets of the flutes and trumpets." It is clear, however, that women of the same sib probably do know about their sib's primal ancestry, and what the name of their phratric flute ancestor is and what sounds it makes (This is taught in the sib's emergence story). But they are prohibited from seeing them - as are the initiated boys who actually do see the flutes and trumpets.

The women are, according to the narrative traditions intermediaries with the external world (affinal, potentially affinal) just as shamans are intermediaries with the Other World of the great spirits. Both therefore are locked in a kind of complementary opposition that is the moving force or dynamic of reciprocity and exchange, implying both marriage and sorcery. Ancestral power embodied in the actual flutes and trumpets, known collectively as "*Kuwa!*", thus distinguishes one phratry's collective identity from another. Since the law of exogamy (marital exchange) is a centrifugal force through which the external world (in-marrying women, non-indigenous peoples) penetrates the internal world of the sib/phratry, there is an ex-

treme taboo on showing the flutes to the women, which we interpret to be an adaptive mechanism to preserve intact the *internal* continuity of phratric identity against the threatening powers which outsiders represent. This, we argue, underlies statements made by important shamans about not giving up the traditions, for then the enemy will take over and the people will be ruined. (Wright, 2013, Chapter 1)

### **"With Shame He Comes": The Hidden Anomaly**

In the sacred narrative of *Kuwai*, as soon as the child was born, the men hustled him away and hid him in the forest because of its grotesque appearance, strange and extremely violent acts - a mouth full of jaguar teeth, a placenta that had the form of a poisonous stingray, the child's uncontrollable thirst for milk. The Creator Sun father was astonished that his child had such a strange form and yet, paradoxically, the child emitted melodious sounds from various of its body-parts. The child was so "ashamed" of its strange appearance, it is said, he violently sucked dry the breast of a sloth 'wetnurse'. Fearing that his child would wreak havoc in the world, the Creator sent him far away to live hidden in another place for a long time. *Kuwai* was his child, the "soul of his father the primordial Sun", produced by the shamanic knowledge and power of his father but he also was the spirit of sorcery and sickness.

One 98-year old jaguar shaman narrated the birth of *Kuwai* as follows:

"At *Kuwai*'s birth, he was hidden away. *Kuwai* was taken to *Kuwai ifakahrukan*. (place where he was nursed by a sloth mother) The men showed *Amaru* [the mother] a stingray, called, "*niamaru*", saying that the only thing that was born was just the stingray-placenta. Before *Kuwai* was born, his mother *Amaru* went looking for a place to give birth. She went to the *Uaupés River*, later the *Içana River* - at the place called *Tsépan* - and she lay down there. Later, she went to *Puwedali*, on the *Ucaiali (Uaupés) River*, and went to lie down there.. Later, *Uaupui*, and she stayed there. After *Kuwai* was born, he was hidden from her at a place downriver. At *Dumalipekwa*, three places below. *Thuruapekwa*, *Thiripidapekwa*. *Nhiäpirikuli* went after him."

The child's mother "knew" that the men had taken her child away, and she *wanted* her child back. Throughout the story, the men constantly deceive the women fearing that they would take the dan-

gerous powers embodied in *Kuwai* away, which would leave them helpless to defend their identities from outsiders. This dread of being without an identity and inability to do anything at all is the basis for the secrecy ideology. According to the narrative, when the women did steal the material body of *Kuwai*, as the flutes and trumpets, the world became chaotic, noisy, disordered, as a wild storm of poison darts shot out of the flute mouths forcing the men to retreat and hide. Once the Creator succeeded in taking back the flutes, he adorned them, and their melodious sounds, embodying the true attributes of 'personhood' were reproduced, so he then declared: "now people can take these and blow them". Thus, the women today "do not know" how the instruments actually look or sound.

In other words, the whole process of reproducing new generations of adults, and by extension, the entire universe, was complete when the Creator succeeded in replicating the melodic voice of his own child -the Creator breathed life into his son's transformed material body, in the flutes and trumpets made out of paxiuba palmwood, strong vines, and treebark. The powerful feather of the hawk *Haawa*, when attached to the bodies of the flutes, opened up their sonic power emitting the "one and only" (*hnaahawaakatsa*) true sounds of *Kuwai*, empowering all material forms and shapes with their creative 'burst-of-breath' (Hill & Chaumeil, 2013).

*Kuwai* embodies both a concept of Multiple beings-in-One, and One Being-in-Multiplicity that is the Universe. The multiplicity is made up of the material bodies (flutes and trumpets) of *Kuwai* ancestral spirits, each of which is very different, as are the melodic sounds and noises they produce. Each ancestral spirit has its own 'body', but is also a part (arm, leg, claw) of the universal Body that is *Kuwai*.

In the following discussion, I seek to show systematically how all the sacred flutes and trumpets, when joined together, form the spiritual and material Body of *Kuwai*. By combining all the features of the individual instruments together, we arrive at a deeper understanding of the relation between spirit and matter in the Hohodene universe. For each instrument, I ask: what cultural categories are being focused? What view of 'the world' is communicated through the body parts and sound

ds that *Kuwai* makes?

The drawing above was made by a shaman's apprentice, under the guidance of the master shaman Manuel da Silva. *Kuwai* has another sacred name, "the bicho", the Animal. Each body part of *Kuwai* has a name and a melody, associated with primal land-living animals, birds, tree-living animals, fish, and especially, the jaguar. All of these animal parts together comprise his Body. Stories about many, if not all of these animal/bird/fish beings can be found in mythic narratives that explain some defining feature of these animals. These mythic narratives have to do with the primordial world, in which central categories of cultural and social life are being placed in relation to each other. It is as though the sacred narratives provide a conceptual framework for understanding the dynamics of the cosmos. Shamanic hawk spirits, two parts of *Kuwai's* spirit-body, are opposed to tree-living animals, considered in the stories as 'enemy' sorcerer tribes, just as, today, shamans are opposed to the sorcerers.

The black sloth is one of *Kuwai's* avatars, but there are many other avatars of *Kuwai*: as a monstrous ogre (*Inyaimé*), a spirit of the dead, or as a big-bellied monkey. All of these images are in the environment that surround the Baniwa. The Hohodene Baniwa often remember the details of the stories as they travel the rivers and note along the way places that are the dwelling-places of spirits. So, the spirit of *Kuwai* or what he left in the world is found throughout the environment, and in the shamans' chants of initiation, highly codified 'thought-voyages' that name the spirit-names of every place in the known world.

This is because *Kuwai's* music created the world, that is, made it open up (expand) from its primordial, miniature size, to the huge territory and world that the Baniwa know today. There are, today, *Kuwainai*, ancestral spirits throughout the world, but they are hidden and can only be manipulated by the men.

*Kuwai's* body and his knowledge are also found in sorcery because, upon the death by fire of the original *Kuwai*, his Body transformed into all species of insects, spirits and plants that may give humans sickness. For this reason, the shaman is the principal actor in Baniwa society who can ward off their danger. The evangelicals, it is said, believe that the "demon-spirit *Inyaimé*" is everywhere", which is lu-



Figura 1: *Kuwai - Idzamikathe Iminali*. The Keeper of Sicknesses (drawing by a shaman's apprentice, Uapui Cachoeira, Rio Aiary, 2010)

dicrous from the shamans' viewpoint, a simplistic view of classifying the diversity of the spirit-world in which they live.

### Inside and Outside, Open and Closed: Duality in *Kuwai's* Body

There are other ways of representing this being that complement the one above; especially important for our interpretation here is one which was made by a Hohodene jaguar shaman Luiz Gomes, a distant cousin of Manuel da Silva. The anthropologist/linguist Dr. Omar González-Ñáñez who has worked for 4 decades among northern Arawak-speaking peoples especially in Venezuela, requested that Luiz draw *Kuwai*, also known as *Kuwai-ka-Wamundana*, the "Guardian of Sorcery and Sickness", a sacred name referring to *Kuwai's* principal animal soul identity as "the black sloth shadow-soul." (see Fig. 2, p. 134 and Ch. 4 of my book). The main differences with Figure 1 are (1) the designations of the kinds of sicknesses associated with each part of *Kuwai's* body, and (2) the apertures along the outer boundaries of his body. Each of these apertures emitted a certain melody, when *Kuwai* was alive, of bird, fish, or animal-song. After *Kuwai's* fiery death, the parts of his body corresponding to the apertures became flutes or trumpets cut from a giant paxiuba palmtree that burst from the earth at the place of his burning.

All Baniwa ancestral flutes and trumpets are considered to be parts of the Body of *Kuwai*. Most of them

come in pairs, replicating the long bones of *Kuwai's* body. The exceptions are the single flute called *Mulitu*, said to be his penis; and the triple flutes called *Waliadoa*, 'Young Sister initiate', corresponding to three claws of one paw.

Each pair has a sacred name that corresponds to a primordial, ancestral being, one of many whose bodies had shapes drawn in the petroglyphs as long flutes or trumpets. Several of these ancestral beings had appendages such as wings, legs and arms, corresponding to the long bones, claws, and appendages of "*Kuwai's* Body". Considered altogether, the graphic representations of these primordial beings, chiseled in the boulders of many rapids in the Northwest Amazon, comprise a cultural memory of the primordial world, how it came into being, and the world-changing events that made the contemporary world that people live in the way it is. (Wright, 2013; Xavier Leal, 2008; Gonzalez-Ñáñez, 2006) This cultural memory can be understood as a social history as well, in the most essential meaning of the term as a view of how society is reproduced over time (Turner, in Hill, 1988). For, the elements comprising *Kuwai's* body orient the Hohodene today as to who their kin and allies are, and who their affines and enemies are.

The Body of *Kuwai* in the drawing below consists: firstly, of a complex combination of sicknesses and remedies concentrated in both a central internal axis inside and the external covering of the body; and secondly, numerous holes in his body

that produce a variety of animal sounds that later became material ancestral flutes and trumpets of existing phratries, each defining central features of Hohodene Personhood. To understand this, I shall analyze the elements of sickness and sorcery in *Kuwai's* Body first, followed by the notions of ancestry and growth.

The body parts of *Kuwai* considered to be sources of both sicknesses and remedies are: (a) the crown of his head (*Kuwai ithipale*), (b) throat (*liweda*) (c) the heart (*ikaale*) and (d) the umbilicus (*hliepuhle*). All of these are key points of soul passage, i.e., of entry and exit of human souls at birth, coming-of-age, sickness, and death, thereby linking *Kuwai* to the knowledge and powers of the priestly chanters, sorcerer and the shaman.

Around the crown are clustered various material forms of sicknesses that shamans attribute to *Kuwai*: hair, said to be tucum fibre, from the moriche palm (*Mauritia flexuosa*), also known as buriti<sup>5</sup>, associated with sicknesses produced by a sorcerer's poison, manhene; a white stone "that gives headaches"; a snake that produces a painful sickness called *hiuiathi*.

The "heart/soul" concentrates in the form of darts, four major sicknesses that the shaman learn how to cure first during his/her apprenticeship: the yopinai, spirits of the environment; the walama, darts that come from shamans, whether human or not<sup>6</sup>; the *haikuíta*, pieces of wood; and sicknesses of the blood, such as hemorrhaging.

Finally, the umbilicus which is said to contain the most powerful remedy (*tápe*) against sorcerers' poison - "our umbilicus", the connection between the first ancestors of the phratries and all their descendants. The umbilical cord constitutes the very first 'soul' of every person which enters a body in This World at birth. It is also the first of several souls to leave a person at death and return to the Other World, where all the souls of the deceased from the beginning of time are located. For the shaman Luiz, it is from the umbilicus of *Kuwai* that the shaman takes out medicine for *ifiukali*, a grave sickness of the digestive tract that makes one thin, anemic, wasted away. This sickness, like all others mentioned, has its origins in the stories<sup>7</sup>.

The internal axis of sickness and health, as we mi-

ght call it, in *Kuwai's* body consists of the major sources of sicknesses, which are nevertheless the sources of remedies that shamans can use to cure the same sickness. This double-sided feature of the powers contained in *Kuwai's* body is as essential to understand as it is to know how each type of sickness and remedy came into being and why.

As one elderly shaman narrator explained,

"After *Kuwai* had gone away, *Nhiaperikuli* filled a pot with manhene (poison) and then, a friend of his drank the plant poisons called *hfero*, *lixupana*. He began to have diarrhea. *Nhiaperikuli* took the ceramic pot to his house and left it there in order to keep it from others' wanting it. He ordered his people the *Kuwaikere*<sup>8</sup> to make sure that no other people could come and take away the poison. The *Eenunai* [tribe of tree-living animals], however, succeeded in tricking them and stole the poison from *Nhiaperikuli*. *Eenunai iketsuali ikurumanhene*." (Matteo P., 1998)

The fur (*Kuwai liidzu*) of his body is considered one of the most potent types of poison which a true shaman in his trance journeys to the "Other World" (*Apakwa hekwapi*) where *Kuwai* lives today, must obtain from the Body of *Kuwai* in order to cure a patient in "This World" (*Hliekwapi*).

*Kuwai's* body was **covered** by hair or fur, which seems like a paradoxical mixing/merging of the categories 'open' and 'closed' used to describe his body and, as we shall see, aspects of the universe. Similar to the sloth's (*wamu*) body, which harbors innumerable kinds of fungus that live symbiotically in its fur, *Kuwai's* fur was full of poison. Similar also to the sloth's habits, *Kuwai* was most of the time "closed", exercising great control over his digestive orifices, which is appropriate for the fasting period he imposed on initiates. When his body 'opens', it is either to emit creative sounds, or to allow poisonous fluids to fall like rain on the earth. (Thus we can say that the fur that covers *Kuwai's* body is what provokes deathly openness in the victims of sorcery; while the openness of *Kuwai's* body (the holes that emit music) require the seclusion of humans from the social world.)

It is important to understand how these sound emissions are modulated throughout the narrative corresponding to various levels of meaning (e.g., a melody sung in harmony vs a chaotic bellowing of sounds; a diet of ripe forest-fruits vs a cannibalistic devouring of flesh).<sup>9</sup>

## Viscera, Body Fluids and Their Significance

*Kuwai's* viscera (specifically, his liver) contained poison that was absorbed by certain plants after his death; these plants have the shape of a liver<sup>10</sup>. Larvae associated with rotten wood are said to be the "bile of *Kuwai*" (*lidanhe*), part of his poisonous animal-form associated with rot. However, in *Kuwai's* way of seeing the world, the larvae are "his heart-soul" (suggesting life-in-rot), while to humans, they are the bile that spoils the meat of freshly-killed game animals.

One of the most important fluids of *Kuwai's* body is his **blood** which is identified by the shamans as "*parikā*" (dzaato), the psychoactive that shamans inhale in its dried out form as snuff in order to "die" (enter into trance) and return to the Other World of the deities and spirits; this dried-out "blood" nourishes the shaman's own heart/soul, *ikaale*, which means both the material organ and the spiritual source of life-supporting energy in the blood that can be vital to cures.

*Kuwai's* saliva, *liahnuma*, likewise can be both a creative, seminal fluid which regenerates the physical world, but can also be used in sorcery. One example of *liahnuma* in the material world are all the vines that flower at the time of the Pleiades, called *Thameali-wape* that drop from the trees. These came into being when - in the narrative - *Kuwai* "becomes other", "dies" (loses consciousness) and transforms into a monstrous ogre. At that moment, saliva pours out from the holes of his body followed by a powerful roar of sound. This moment in the narrative can be understood as the end of the annual cycle and the beginning of a new cycle. The universe undergoes a major transition powerfully represented in the narrative as the catastrophic 'death' of *Kuwai*, followed by his immediate transformation into a monstrous sorcerer that devoured three young initiates. The vines are the visible materialization of this dramatic death of the great spirit and transformation into a monstrous Other demonic being.

An **excessive loss** of this life-giving fluid, saliva, is one feature of the most dreaded ailments an initiate could get, a **wasting away sickness**, *purakali*, characterized by constant dribbling of saliva, along with the transformation of the initiate's body parts into animal, or plant parts. It is the

dissolution of the person into a grotesque assemblage of deformed plant and animal parts. (see my article, 1993, "Pursuing the Spirits" for further discussion of this condition) *Purakali* is a form of Other-becoming that occurs at seasonal changes, for example, from dry to wet, or the result of not obeying restrictions at these critical moments of time. When this occurs, a powerful reaction from the "Owner of Sicknesses" can be expected against the initiate, just as happened in primordial times.

The 'other side' of *liahnuma* can also be seen today in acts of sorcery, where a sorcerer will cast a spell by leaving his saliva along the trail where a victim will walk. Sorcery produces a condition of physical, "open-ness" in its victims in which an excess of fluids is involuntarily expelled from the body (vomiting, diarrhea).

*Kuwai* embodies "his father's soul" but can transform into various spirit-Others which are considered to belong to groups of "enemies", (-*puunda*): *Inyaimē*<sup>11</sup>, an extremely dangerous, cannibalistic ogre, a transformative spirit of death, known as the "Other *Kuwai*"; *Yoopinai*, the sickness-transmitting spirits of the forest, rivers and riverbanks; and the White Man, *yalanawinai*, who, it is believed, was generated from grubs of a rotten, slain enemy Anaconda.

The "heart-soul" of a sorcerer today is said to become *inyaimē*, a demonic 'other', non-human, without a soul. The kind of spirits called *yoopinai* have bodies of plants, bushes or shrubs, as well as the countless kinds of insects, bugs, and spiders which can be invoked to give sickness and pain to humans, or themselves put sickness on humans should the latter invade their spaces (outcroppings of rocks, along the riverbanks).

The *yoopinai* came into being ("were born") from *Kuwai's* ashes at the moment of his spirit's departure from This World. Most importantly, at the moment of his burning in fire, he lets loose from his body all of these spirits which then spread all throughout the world. *Kuwai* embodied all sickness and sorcery; he is their "owner". His fur, it is said, "ran and entered the body of the black sloth", *Kuwai's* shadow-soul today (*Kuwai idanamini wamu*).

If an initiate breaks the restrictions imposed on all

those who are participating in the *Kuwai* rites, it is believed that a catastrophe will take place. For, the other side of *Kuwai* is his **power to destroy life**, through violence, chaotic and loud sounds like the crashing of thunder, and by unleashing sickness and diseases throughout the world.

### ***Kuwai*, Cultural Transmission and Growth**

The story of *Kuwai* relates how this multiple-in-one being came into the world and develops through an entire life-cycle: conception, pre-birth, baby/infant, adult, old man, and post-mortem body/soul. During the story, an initiate is instructed on the multiple relations between humans and Other beings. *Kuwai* was eventually 'killed' at the end of the first initiation rite when his father pushes him into an enormous fire and, following this, his Body became an enormous paxiuba palmtree which his father then measured, cut down, and produced ancestral trumpets/flutes. These are the first ancestors of the phratries, or *Kuwainai*, but they did not have bodies like humans today, nor did they perform any actions except that of going to live in places of the first world where their descendants may still live today. These first ancestors constituted the first material and spiritual links to the land.

At a later point, the first phratric ancestors with real human bodies came into being, and these shared some of the qualities and imperfections of the primordial beings, deities and great spirits. They created things, made mistakes, or fought amongst themselves. The names of these first ancestors are remembered and form part of the stock of ancestral names bestowed upon newborns today.

Following the first ancestors, at a much later point in time, the "historical" ancestors are remembered for specific events and processes significant to the social reproduction of the phratry, and to the Baniwa/Kuripako-speaking peoples as a whole. For example, the stories relate the first contact with the White people, and struggles to survive epidemic diseases and forced relocation.

Thus we may say that the knowledge of *Kuwai* constitutes the cultural memory of the phratries, which includes **all of the life phases and transitions that people will pass through, as well as the principal processes in the drama of cosmic history**. The more recent historical ancestors are

recognized for their courage in overcoming enemies, for making alliances and guaranteeing the material prosperity of the phratry, and for founding actual settlements in their phratric territory. The historical 'wise men', or savants (prophets) comprise a special category of ancestors, the jaguar shaman protectors of humanity against sorcerers. There are thus several continuous links that can be made between primordial and historic past, and the present which it is the responsibilities of the elders to maintain unbroken.

**The meanings of the body parts of *Kuwai* directly refer to categories that are always engaged in their understanding of history, society in history:** besides their being body parts of *Kuwai's* primordial body, they represent the nature and qualities of the collective "Self" (sibs and phratries), and of collective "Others" or alterity, as well.

Ancestral powers of fertility, reproduction and growth, coupled with the catastrophic powers of sickness and sorcery, are embodied in the sacred flutes and trumpets. In this world, everywhere there are ancestral souls (*kuwainai*), there will also be spirits of enemies, sickness and sorcery. The danger of losing the connection, breaking the link with the primordial past cannot be understated. For the Hohodene, without their traditions, they believe they would succumb to the enemy others. This is how many Baniwa understood the catastrophe produced by evangelical conversion in the 1950s, and how Manuel da Silva believes will happen if the children today forget their ways due to the new technology they are being introduced to, and access to the internet world..

In the performance of initiation rites today, the sounds of the flutes and trumpets along with the whips that were part of *Kuwai's* body are what make the initiates and fruit-bearing palm trees **grow**. The whips break open the initiates' skin allowing the sounds to penetrate the initiates' heart/souls. With these sounds, there is growth and expansion; with *Kuwai's* whips, plus the 'fire' of sacred pepper, the initiates 'dry out', that is, they become immune to the potentially dangerous ancestral spirits (*Kuwainai*)<sup>12</sup>. Initiates are taught to **control bodily needs by fasting ("drying out") and to become fully cultural beings by recognizing and experiencing the music of the sacred**. In the story, *Kuwai* only revealed his music and power in small doses. When he does reveal his full power,

it is with the mediation of his father's presence; without that mediation, the initiates succumb to their bodily desires, provoking a catastrophe that ends in the disastrous devouring of three out of four initiates called *Malinali-ieni*.

When *Kuwai's* melodies are played, today as in the beginning times, they are always accompanied by the sounds of whips slashing the bodies of the participants. In **resisting the pain** of the whips (not demonstrating pain through crying or even flinching), all life grows "**with force**" (quickly) and strength. This is why the men play the flutes and trumpets during the time of the ripening of the forest-fruits, at the base of the fruit-trees - in order to make them grow in abundance, as food for the initiates and whoever is "seeing *Kuwai*" (Hugh-Jones, 1989, P. Maia, 2008 ; Vutova, 2013 ).

### **Sacred Sounds and Growth**

The apertures, "holes", in *Kuwai's* body were thus externalized and materialized after his sacrifice in the great fire. All the apertures materialized into a single enormous palmtree, the paxiuba, that connected This World and the Other World where *Kuwai's* spirit had ascended and remains today. The sacred flutes were then measured and cut from this single source; once the tree was broken into pieces and fell to the ground, the Creator fashioned them in such a way as to replicate the melodic sounds of the original Body of *Kuwai*. His thorax became the great trumpets that bellow out the "Jaguar Bone" song that "opened up" the world, making it expand like a balloon to its present-day size.<sup>13</sup>

The shaman's drawing below positions the apertures in *Kuwai's* body in such a way as to indicate an order, on both sides of the body, of named flutes and trumpets (each stick or oblong shape representing a long flute). From the meanings attributed to each of the flutes, we come to understand (1) what features or attributes of primordial ancestry are most significant, (2) what aspects of the primordial world and its powers were transmitted by the Creator to all future generations, and especially (3) the vital importance of transmitting cultural memory.

These meanings altogether constitute the sha-

mans' understanding of the Universe and its dynamic processes of reproduction. By "reproduction", I mean not merely biological reproduction, nor the physical "body" in the narrow sense which Reichel-Dolmatoff gives to the flutes (1995, 1996). For, besides their being parts of *Kuwai's* primordial Body, they represent the nature and qualities of the Person, of collectivities or the collective "Self" (sibs and phratries), and of collective "Others".

### ***Kuwai-ka Wamundana: By Parts***

What I shall now do is demonstrate how each of the pairs of sacred flutes and trumpets refers to an attribute of Personhood, in both individual and collective senses of ancestry, as well as attributes of Alterity. The inter-relations of the parts are articulated through transformative processes of 'becoming Other'. This becoming Other is effected by externalizing and materializing that which is internal and powerful, or by internalizing powerful meanings that are imbued in materially external forms.

*Kuwai's* Body may be divided into four parts: left and right sides, upper and lower parts. Internal and external parts of the Body constitute the linkages embodied in *Kuwai* between collective Self-identity of the phratry with attributes of Alterity.

We begin with the left side where the following figures (holes, ancestral flutes) are situated:

**1. Maaliawa.** The drawing below comes from a petroglyph which displays the bodies of 2 flutes in the shape of 2 triangles connected together at their mouths, with a pair of "wings" and stick shapes that are the appendages of the "White Heron", *Maali*. The entire shape corresponds to the body of the ancestral being *Maaliawali*, "Young White Heron", which corresponds to the first two fingers of *Kuwai's* paw and is always the first pair of sacred flutes that dance in the initiation ritual procession:

The name *Maaliawali* recalls the primordial initiates of the story, for they are named *Maalinali-ienipe*. The first pair of long flutes *Maaliawali* mimics the sound of a rattle being shaken followed by a high-pitched song of a white heron in flight "**"" Tsatsatsa,, Tseytsemtseytsem."**



Figure 2: Maaliawali

**2. Waliadoa:** a group of three long flutes meaning "Young Sister". In the story, *Waliadoa* is the first daughter initiated by the first woman Amaru. "Young Sister" is the female partner of Maaliawa, corresponding to the ritual relations of *kamaratakan*, "like a marriage" the Hohodene say. For, evidently the meaning of the first 2 pairs is related to the category of 'marital relations', conceived of as an exchange.

The body of *Waliadoa* is drawn in the petroglyphs at *Ejnipan* (Jandu Rapids) where it is believed the first initiation rite took place, showing a complex form (Fig. 3). The body of *Waliadoa* is sectioned in three parts, corresponding to 3 long flutes, each of which is marked distinctively, perhaps corresponding to the parts of each material flute: the first on the left is sectioned in 3, while on the right is in 2, and the middle in 4 parts. The head portions of each flute comprise a single head with sockets for 2 eyes and 2 ears.

The three ancestral flutes of *Waliadoa* correspond to the thumb, index finger, and middle finger of *Kuwai's* left hand.. They sing a sad melody which consists of three distinct phrases; ""*Eeeteytu-mdeeee Nupita'mta'mdeeee Nupita'mta'mdee*" sung in such a way as to equalize or balance the couplet- rising at the end of the first, and descending at the end of the second. The word "*nupita*" may signify " I weep, I weep". *Kuwai's* tears are said to be the rains, the time for scheduling the initiation rites.

It is said that, when *Kuwai* came into the world, he wept at his own grotesque shape: with the teeth of a jaguar, with holes all over his body, consisting of multiple parts all somehow integrated into one being. He was ashamed (-*paymaka*) and his



Figure 3: Waliadoa  
(petroglyph at Ejnipan, Içana River)

father astonished at the strangeness of his body. His father sent him away to the forest and then to the sky. He (*Kuwai*) was not wanted except by his mother whom the men tricked into thinking that nothing had been born except a stingray placenta. *Kuwai* became an outsider because of his dangerous powers, but the idea behind the Creator bringing him into being was to be able to transmit all the knowledge he had about shamans, sorcery, and how the world is.

**3. Mulu the Frog:** The small figure in the center of the petroglyphs at *Ejnipan* (Jandu Rapids) is the frog *Mulu*, said to be *Kuwai's* penis, which is the only flute played singly. The single toot "*Muu*" mimics the song of the frog. (see Hill, 1993, for a discussion of this flute and correlation with ecological cycles). It is said that this single short-flute responds to womens' questions about the sex of their yet-to-be-born babies.



Figure 4: Mulu (Frog)

**4. White Monkey, Halu and the Eenuai:** The fourth song is of "White Monkey", Halu (*Cebus gracilis Spix*) a pair of long flutes coinciding with *Kuwai's* arms. The White Monkey is one of several tree-living animals whose sounds are parts of *Kuwai's* body. The White Monkey's song is a high-pitched "*Wa wa wa wa wa wa wa wa*" followed by the low flute

refrain "*te'm te'm*", like a musical dialogue between the two flutes.

There are several other furry tree animals that comprise the body of *Kuwai-ka Wamundana* : "*Tchichi*" (*Acary, Pithecia Ouakary*) and "*ipeku*" (night monkey, or owl monkey), both of which are considered as very powerful omens of impending death. In one of the stories, the *Dzawikwapa* was the original ancestor and primary chief of all the tree-living animals. These all belonged to different "Houses" of tribes called collectively the "*Eenunai*" (*Eenu* = sky, thunder). Today, they exist no more as tribes with a single chief.

They were primordial sorcerers, among the Creator's principal enemies. The Night Monkey *ipeku* especially is considered a descendant of the *Dzawikwapa*, a harbinger of death, an omen if the monkey appears at dusk singing in the trees or sitting on the ground at the outskirts of a village. *Kuwai's* animal avatar (-*ndana*, 'shadow') is the "Black Sloth", *Wamu*, which is the primal animal "guardian of sorcery" (*manhene iminali*). The furry coats of the Black Sloth and its 'helper', *Tchitamali*, the "White Sloth", are filled with poison, *manhene*, which came directly from *Kuwai's* fur as it burned in the Great Fire that "killed" [i.e., marked the end of,] *Kuwai's* passage from This World. As one elderly narrator and jaguar-shaman, Matteo, recounted:

"*Tchitamali thádua* is the mother of the chief of poison. *Tchitamali* is *Kuwai's* pet ( *ipira*). *Uamu* is *Kuwai's* pet (*ipira*). In the story of *Mawirikuli*, *linupa* (the stench of the dead that brings on sickness ) began. In the end, *Mawirikuli* went to 'Paradise.' The dead arises, is beautiful, for his/her place, *lidzakalekwa*, in Paradise has already been prepared , in the city of the dead. His/her body has become all White. *Nhiãpirikuli* wrapped up the *manhene* that he recovered in a leaf bundle, and threw it on top of a range of hills in Venezuela to keep it guarded." (*Fieldnotes*. MP -01/2001)

The *Eenunai* lost their overall primordial unity, after the 'death' of one of their chiefs, *Witháferi*, who lived inside a sieve and was carried around by two land 'animal'-helpers, the anteater and the *paca*, a rodent. (see illustration below) As the stories tell, the *Eenunai* and *Itchirinai* (mostly ground animals such as Tapir, Anteater), and the *Umawa-*

*linai* (aquatic spirits which came into existence with the killing of the primordial Anaconda) were affines and enemies of the Creator who constantly plotted to "kill and eat" him by predatory sorcery.

The Creator outsmarted them for the most part by spying on them, preparing superior traps, undergoing transformations, and other artifices; but they caused enough damage as to have killed one of his younger brothers, and almost "killed off" all of the Creator's people, forcing the Creator to burn the entire world and then flood it, which made the enemy spirits flee to the mountaintops and the deep, interior of the forest and rivers. Drawings produced by shaman apprentices in 2010, at my request, illustrate the corporeal anomalies of many of these spirits (e.g., Long Arm), the *Umawalinai* or aquatic spirits;), many of them being predators of humans. Others are harmless and often serve as auxiliaries to the shaman in his quest to retrieve the souls of the sic.

**5. Jaguar Bone**, *Dzauinaapa* is the thorax of *Kuwai*, or ribcage, *iwarudali*, the longest and most powerful of the trumpets (*botutos*) that propitiate transformation in whomever or whatever the Jaguar Bone song is intended to change.. In the narrative and the drawing of *Kuwai-ka-Wamundana* reproduced below, the 2 trumpets are contrasted with the wasp sound (*Aini*), produced by play instruments made by the first children initiates, and which were considered to be a "false *kuwai*, nonsense". *Kuwai* himself contrasted these buzzing wasp flute imitations of the children with the truly powerful sound of Jaguar Bone that made the world grow and culture be reproduced.

## **6. Phratric Ancestors: Hohodene and Walipere-dakenai.**

Among the more powerful pairs of trumpets are the first ancestors of two major phratries of the *Baniwa* peoples. One pair, *Thuwiri*, the *japu bird*, is said to be the Hohodene first ancestor; the other pair, whose name is almost a homonym (*Thuwa*) is the first animal ancestor of the *Walipere-dakenai* phratry, whose name refers to a 'woodpecker'. These phratric bird ancestral trumpets are as prominent in the initiation ritual processions as the "Jaguar Bone" trumpets, and

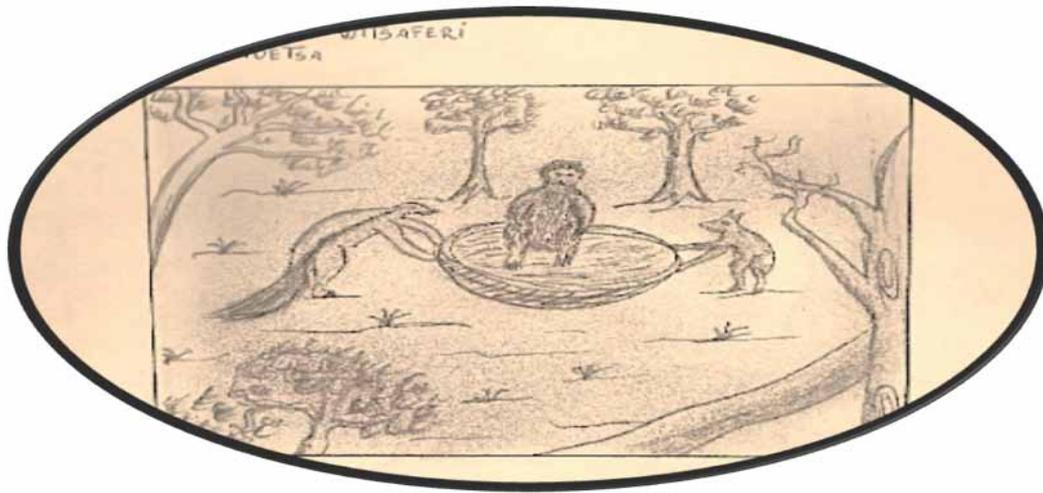


Figure 5: The Animal chief *Witháferi*, who was carried around in a sieve by his two helpers the anteater and the paca (Drawing by Thiago Aguilar)

may even take its place. Both are important parts of Kuwai's body (the chest and leg).

These two phratries have maintained affinal (marital) relations since at least the 19th Century as oral traditions relate (Wright, 2005). In Hohodene drawings of the cosmos (in Wright, 1998, 2013), the ancestral deities who raised the 2 phratries' ancestors out of the emergence hole at *Hipana* were related as 'brothers'. In the historical relations of the two phratries, after a long period of warfare which led to near-extinction, they came to be united through marriage, trade and alliance. Affinal relations, however, are marked by competition, treachery, and duplicity, unlike agnatic sibling relations or kin of common descent; sorcery by poisoning is a formidable characteristic of affinal relations, setting them apart in spite of the agnatic ancestry that ideally brings them together.

Since the drawing discussed in this article was informed by an Hohodene shaman's point of view, several instruments shown are directly related to Hohodene identity more than to any other phratry. Each phratry in Baniwa society consists of a number of sibs, that is, a group of communities who consider themselves to be agnatic siblings, descendants of the same primordial and the same historical ancestor, regardless of whether they can actually trace descent or not. In

the case of the Hohodene phratry, there are five sib-ancestors represented in the drawing:

- *Aini*, the Wasp, ancestor of the *Hipatanene* sib;
- *Mami*, Wild Chicken;
- *Bubule*, a sentinel bird, which represents *Kuwai's* "kneecap", ancestor of the Herieni sib of Hohodene;
- Atine, the jacamim, a ground bird.
- The Dzathe (toucan) trumpet, *Kuwai's* thigh, is said to be the bird ancestor of the Piapoco peoples who today live in Venezuela but were, a long time ago, co-residents of the Aiary River with the Hohodene. (see Vidal, 1987) Again, history is re-membered in the ancestral flutes and trumpets. Despite dislocations and migrations, ancestral connections continue in the cultural memory of the phratry.

The category of 'bird-ancestors' is not exhausted by social historical connections, however, for two other pairs of flutes refer to shamanic bird auxiliaries, the *Kawawiri* and the *Idzadapa* hawks, both of which have important places as sentinels in the Hohodene drawings of the Universe (see Fig. 6). The first is associated with the wind (*kawaale*), and the second with rain (*iidza*). One might sug-

gest that these shamanic auxiliary bird ancestors occupy an important place as the principal opponents of the primordial monkey species *Eenunai*- the Chichi and the *Ipeku*-who were constantly seeking to destroy the Creator. The latter are the Creator's sorcerer enemies, *Ipeku* being associated with the night, and Chichi with catastrophic thunderstorms. These are kept in check by the shamanic hawks which craftily overcome the monkeys by trickery. The conflicting relations of shamans vs sorcerers is indeed a fundamental dynamic in Hohodene primordial history, as it is in recent history of the disputes between kin and affines.

Two other categories of animal avatars are present in the ancestral body: the ancestral fish and land animals. The suckermouth fish *Taali*, or surubim, is not only highly prized for its meat but also, as a flute, is considered an emblem of identity for the Baniwa and Kuripako. (see J. Hill 1993, 2013, for more details on the Surubim fish flute and restrictions related to its fabrication) In real life, these fish swim in large numbers at the time of spawning, producing a deep, buzzing noise underwater, comparable to the humming of the *Kuwai* trumpets.

In one of the first historical notes about Baniwa ceremonial life, in 1823, the traveller Johann Natterer mentions a great dance of the surubim flutes in the large Baniwa town at Tunui Rapids. The flutes are painted white in intricate designs, ornamented with a white hawk feather, and are explicitly mentioned in the story of the primordial child (*purakalinyai*) who disobeyed his father's warning not to eat raw fish. The child began 'wasting away', losing all aspects of human-ness, becoming grotesquely other; he heard the buzzing of the white *Kuwai*, and the white surubim fish *Taali*. The surubim are, in essence, once kin who were transformed, became other through the treachery of the affines or through their own errors in following the norms of seclusion. (*itakerinai*)

Another great fish embodied in the trumpets is *Iniri*, the traira, an enemy of the Creator, which consumed the Creator's younger brother who nevertheless prepared to defend himself with various shamanic items, sat inside the serpent's belly until reaching the mouth of the river where, with the help of the birds, killed and opened the belly of the serpent. The man, practically dead from the poi-

son of the fish, made a long return journey home during which, with the sweet remedies of the bee-spirits (called *Kuwainya*) and nectar of the fruits, he was able to revive, "exchanging his life for another." Here, the fish ancestor is a predator of humans but was defeated, and pieces of his body became a wide variety of aquatic animals (turtles, various kinds of fish) distributed throughout the downriver world.

This story is the basis for a very powerful shamanic chant to "bring back the heart/souls" of those who have suffered some terrible accident and are unconscious. Sometimes the chant is used as a defense against the White Man's sicknesses (Hill, 2013). Another chant, considered more powerful and secret acts against the sicknesses coming from the original female ancestress, mother of *Kuwai*, who, after the women lost their power over the sacred flutes, was sent by the Creator on mission to the outside world where she married and became Mother of the Whites. Historical consciousness is deeply embedded in these shamanic chants which work to keep updated the ancient forms. These images are similar to what Pitarch, using the notion of "folds" developed by Guattari, understands as the memory "souls" of Tzeltal Maya. (2013)

### Body Adornments and Skins

Unfortunately, space limitations prevent us from discussing in detail two other aspects of *Kuwai's* being that merit attention: the adornments attached to each flute or trumpet that identify the instruments with distinctive 'skin covering', or *maka*, in the forms of the fur, feathers, or fish scales of the ancestral entity. Adornments complete their spirituality; while each is distinctive, all nevertheless share in the essence and powers of their unique source. The coloration, texture, or other outstanding characteristics of these adornments are the basis for their 'spirit-names'. (see Hill 1993; Wright, 1993-4)

*Makkim* is the concept of the external layer of the Body, the skin covering that is "like a shirt" the Hohodene say, a spirit-shirt. Ornaments and body-painting are associated with emotive states: *kerawidzu* (caraiuru, red vegetal dye) frequently used

as body paint, signifying new life, new blood, happiness; feather crowns, such as the owl-feather crown, *pupuli-pe*, used in funeral rituals refers to the spirit of the dead. The *makkim* are in a sense like 'spirit-names' (*naakuna*) in that they highlight a striking feature of the 'person'; however, underneath the *makkim* is another 'person' altogether (the great Anaconda in Hohodene narrative, for example, is the Creator's father-in-law, a treacherous being whose *maka* is the Anaconda, but underneath, the person is the ancestral piranha fish, both predatory beings). The Creator likewise has a *maka*, with which he is able to trick his enemies into thinking he is in one place while he has stepped out of his 'skin' and hidden, in order to slay the unsuspecting enemy.

### Connections to Sacred Geography

The second important aspect mentioned only in passing here refers to the connections of the sacred flutes and trumpets with places, sacred spaces in the "mythscape" (Wright, 2013) of *Kuwai*. Elsewhere, I have shown how specific geographical features (e.g., a hill, cave, or riverbed) are poetically invoked with metaphoric references to the Body of *Kuwai*. (1993/4) The chants sung at the pepper blessing (*kalidzamai*) during initiation re-member the Body (i.e., join together) the parts of which are spread out over an enormous territory in the Northwest Amazon, corresponding to the area of all communities of northern Arawak-language speakers (opposed to communities which do not speak the same language, collectively known as *maakunai*).

Further, key places focused in the narrative of *Kuwai* are generally sites with numerous, extraordinary petroglyphs, the placement of boulders which must not be disturbed, powerful rapids and waterfalls, and other features of the ecology that not only re-member the details of the story but continue to be the sources of sustenance and life. Each 'sacred site' is 'blessed' by chanters to protect newly initiated adults from any potential sickness or harm associated with place. Ancestral flutes belonging to specific sibs are kept hidden in streams near the village site (which often are site of historical settlements by the ancestors). This materializes the indelible link between the spiritual "Body of *Kuwai*" and a notion of ancestral territory that the phratry must guard against any out-

side intrusions.

### Conclusion

After the entire process of reproducing his son's Body is complete, the Creator then declares, "people [meaning the new generations] can take these, ...and play them." In other words, the key notion is that of the continuity of the cosmos, *Kuwai's* body, present everywhere in This World and the Other. This was entrusted to all future generations (*walimani*) to care for, remember in rites, and teach to new generations until the end of time. It is easy to understand now how the Hohodene view of their Universe is a musical one.

In this interpretation of *Kuwai's* Body, we have brought to light the senses of ancestral power contained in the "knowledge" and the "heart/soul" of the Sun Father, Creator of all life. These may be summarized as follows:

1. Sicknesses, Sorcery, and Remedies: sorcerer animals vs shamanic bird sentinels; the paradoxical duplicity of shamanic power and knowledge;
2. Growth, Fertility, Resistance to Pain: whipping in the rites of exchange (Poodali) or ceremonies of initiation (Kwepan) induces growth at the same time it teaches resistance to the pain of the world; the trumpets are transformative agents of expansive growth;
3. Agnatic sibling ties, transmission of values between ancestors and descendants; the birdsong of ancestral flutes and trumpets represents the ties of "kinship" (*ikitchienape*) amongst sib-members of a phratry; the birds are the sentinels which guard over potential enemies; they are the preferred helpers of the shamans;
4. the Sacred Body of *Kuwai* refers to a universal notion of an all-encompassing territory, uniting multiple communities of peoples who speak the same language; the entire set of ancestral instruments constitutes the unity of spirit in and through the instruments and their music, which are always in This World, whether hidden underwater or hidden in a special enclosure in the ritual house of initiation;
6. Cultural Memory and Social History: ancestral instruments that symbolize historically-formed relations of marriage and political alliances;

7. Replicability of Ancestral Identity by means of musical instruments, the 'heart/soul'(ikaale) of the Sun, a key to the meaning of Kuwai's life, generated by the knowledge (ianheke) of the Creator Father.

The all-encompassing totality of *Kuwai's* being, the powerful univocality of *Kuwai's* sounds, the "powerful sound that opened the universe" (*Iima-le-iyu*) is unique among Amazonian cosmologies for its capacity to encompass within its spiritual body the multiplicity and diversity of the material world. It is not difficult to understand why such a tremendous power should be kept a secret, too dangerous to handle (like the powerful images of *Unkegila* of Native North America); a potentially destructive creativity, or equally, a potentially creative destruction (as in regeneration), the spirit of *Kuwai* is obliged to remain hidden, ashamed (*paymaka*) of his grotesque features<sup>14</sup>, yet it is the instrument by which all life is reproduced. The remarkable elaboration of this all-encompassing power demonstrates a truly complex metaphysics which this brief article has merely scratched the surface.

## Notes

1. The research on which this paper is based has been conducted over a period of 3 decades among the Hohodene peoples of the Aiary River in the Northwest Amazon. A Northern Arawak-speaking people, the Hohodene are one of several phratries that comprise a hypothetical 'people' called by outsiders the "Baniwa". This name is not an ethnonym though it has been used by outsiders since early colonization in the 18th Century and today is accepted by the native people as their ethnic identity.

2. Known also as "Yurupary", the general language (trade language of the area), term to refer to the ancestral being whose body gave rise to the sacred flutes and trumpets. Each ethnic group has a different name for this spirit, so missionaries since the 18th Century reduced this cultural diversity to a single battle against the "Yurupary", which actually is a Tupian demiurge of the forest.

3. Sib: a set of communities who consider themselves to be agnatic siblings and descendants of one common *Kuwai* ancestor, and one common 'historical' ancestor. 'Phratry' is a set of sibs ranked

according to the order of emergence of primordial ancestors from the holes of the (now) rapids of Hi-pana on the Aiary River.

4. The numbers of pairs varies with the knowledge of the narrators; Luiz Gomes named 16 pairs, most other narrators named fewer.

5. Shamans say that in *Kuwai's* village in the Other World, there is a plantation of buriti palmtrees the greatest of which is the "Jaguar Kumale", which is covered with thorns.

6. The Yoopinai spirits have their own shaman, a declared enemy of humans, whose material bodily form is the lizard (*dopo*).

7. An anaconda impregnates the Creator's wife who betrayed him by having sexual relations with the anaconda; the resulting chaotic situation was the origin of the sickness ifiukali, which people today get from eating raw or rotten fish/meat.

8. *Kuwaikere* is one of several names referring to the spirit people with whom he lived. There are also *Kuwainyai*, bee-spirit keepers of potent medicine, their honey that helps "bring back the soul" of an unconscious person.

9. How can a body covered by fur be full of holes at the same time? If we look at photos of a sloth's fur, there are numerous places of discoloration as a result of the fungae, white spots that – from a distance – could very well be seen as 'holes'. It is plausible that these spots are perceived as the 'holes' in *Kuwai's* body fur.

10. These plants are used in Brazilian popular culture to ward off evil spirits ("Espada de São Jorge", for example)

11. Negative other (*Inyai*, other; *me*, neg.)

12. Just as an unripe fruit is difficult to open because its shell is still "wet", so the initiates have to be the right age for the opening of their skin to occur.

13. In the rituals when the sacred flutes and trumpets are played, the adult men and women whip each other often with such force in their strokes that they leave red welts on the back or chest. When it is an initiation ritual, the elders whip the initiates three times, then immediately step down on the initiates' feet while stretching the initiates' torsos by lifting up their arms at their bent elbows. This is to "make the initiates grow

quickly”, the elders say.

14. Compare Overing’s brilliant interpretation of the figure of Kuemoui among the Piaroa where she develops the notions of the grotesque and of folly (Overing, 2006). With Kuwai, the ludic aspect can be seen in the childrens’ play instruments.

### Sources

Deleuze, Gilles. 1993. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. London. Athlone Press.

Gonzalez-Nanez, Omar. 2007. *Las literaturas indígenas maipure-arawakas de los pueblos kurripako, warekena y baniva del estado Amazonas*. Fundación editorial el perro y la rana. Caracas.

Hill, Jonathan. 1993. *Keepers of the Sacred Chants*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press.

Hill, Jonathan & J.-P. Chaumeil. 2011. *Burst of Breath*. Omaha: University of Nebraska Press.

Hugh-Jones, Stephen. 1989. *The Palm and the Pleiades*. Cambridge: CUP.

Maia, Paulo. 2009. *Desequilibrando o convencional: estética e ritual com os Baré do Alto rio Negro*. Ph.D. dissertation. PPGAS/Museu Nacional. Rio de Janeiro.

Overing, Joanna. 2006. *‘The Backlash to Decolonizing Intellectuality’*, in *Anthropology and Humanism, Vol. 31, No 1*, pp. 11-40. Original version in Portuguese: 2004, *“A Reação contra a descolonização da intelectualidade”*, Ilha: Revista de Antropologia, Florianópolis, Brazil.

Pitarch, Pedro. 2013 (English transl.) *The Jaguar and the Priest*. Austin: University of Texas Press.

Reichel-Dolmatoff, G. 1996. *Yurupary*. Cambridge: Harvard.

\_\_\_\_\_. 1989. *Biological and Social Aspects of the Yurupari Complex of the Vaupes Territory*. JI. of L. Ame. Lore 15(1): 95-135.

Rodrigues de Mello, Glaucia Buratto, 2013. *Yurupari*. Belem: Paka-Tatu.

Santos-Granero, Fernando. 2009. *The Occult Life*

*of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press.

Turner, T. 1988. *“Ethno-ethnohistory...”* In: Hill, J. ed., 1988. *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Champaign-Urbana: University of Illinois Press.

Vidal, S. 1999. *“Amerindian Groups of Northwest Amazonia: Their Regional System of Politico-Religious Hierarchies.”* *Anthropos* 94, pp. 515-28.

Vútova, María. 2011. *« Cuerpos enfermos, cuerpos humanos. La enfermedad como necesidad entre los arawak del Río Atabo en el Amazonas venezolano »*, *Nuevo Mundo Mundos Nuevo* [En línea], Debates, Puesto en línea el 31 marzo 2011, consultado el 28 mayo 2013. URL: <http://nuevomundo.revues.org/61224> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.61224

Wright, Robin M. 2013. *Mysteries of the Jaguar Shamans of the Northwest Amazon*. Omaha: University of Nebraska Press.

\_\_\_\_\_. 2005. *Historia Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro*. Campinas: Mercado de Letras.

\_\_\_\_\_. 1998. *Cosmos, Self and History in Baniwa Religion*. Austin: University of Texas Press.

\_\_\_\_\_. 1993/4. *“Pursuing the Spirit...”* *Amerindie*, Paris, pp. 1-40.

Xavier Leal, Carlos Cesar. 2008. *“A Cidade Grande de Napirikolie os Petroglifos do Icana. ...”* M.A. thesis. PPGAS/MN, Rio de Janeiro.

Appendix: Artwork

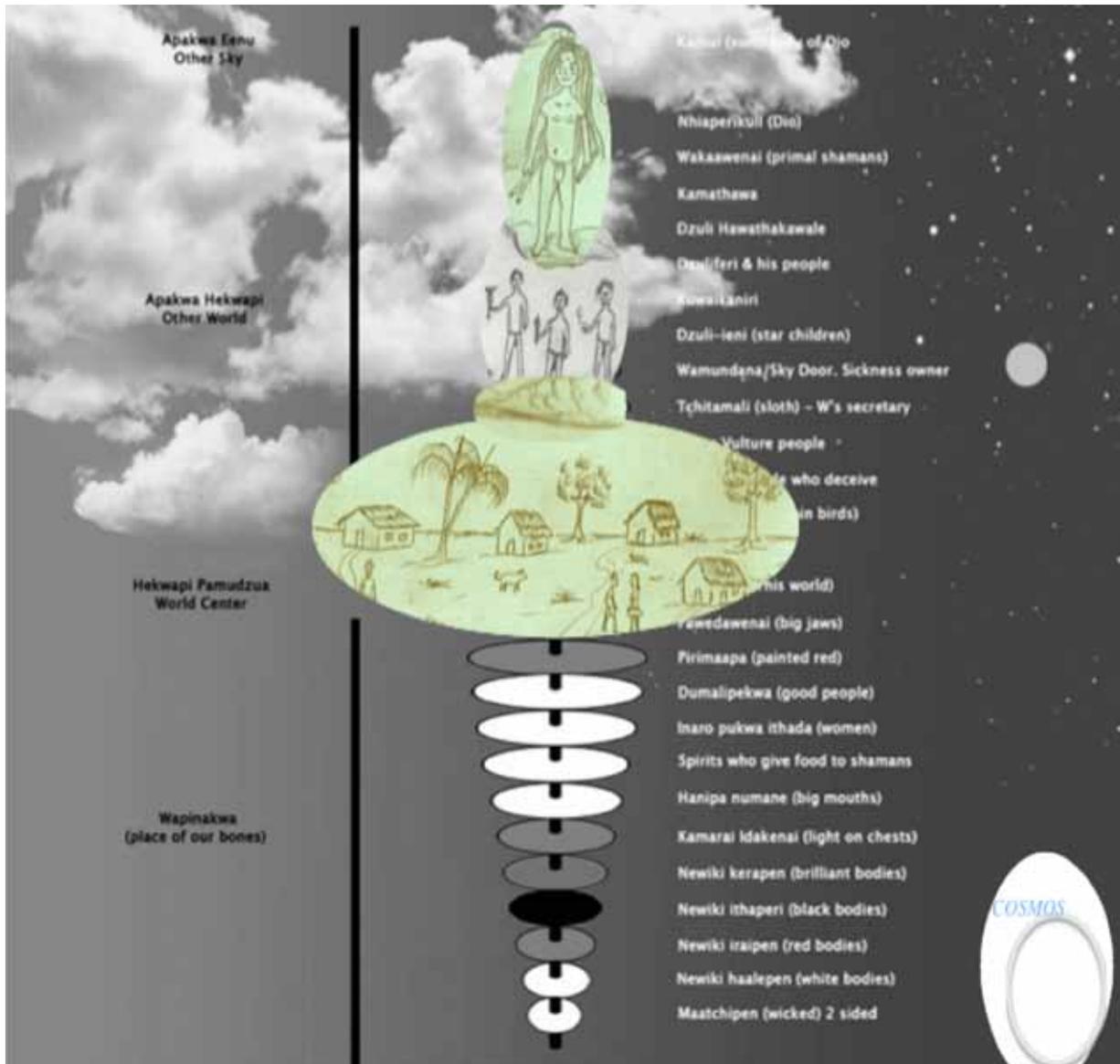


Figure 6: The Other World that the pajés see in their soul journeys. The drawing of the great spirits was done by the same apprentice; the arrangement of layers of the cosmos was done under the direction of the principal jaguar-shaman. Above the human village are the great Spirit of Power Dzuliferi and his three auxiliaries the jaguar-shaman-spirit-others, Dzau malinyai.





Figure 8: Author's Composition of the Great Spirits and Deities of the Baniwa Cosmos. The drawings were made on separate sheets of paper by a jaguar shaman's apprentice. Beginning from lower left to lower right, upper right, upper left, and in-between, these are: Dzuliferi, the "Spirit of shamanic Power"; Nhiaperikuli, the Creator at his island home of Warukwa (Ig. Uarana); Kuwai-ka-Wamundana, the great spirit guardian of sorcery and the ancestral powers; Amaru, the First Woman, whose spirit today lives at the "edge of the world"; three of the forest spirits: "Long Arm"; the "chief of the animals"; the half-furry/half-smooth-skinned deer); and the Spirit of Death, Mawerikuli, the first person to die at the hands of the tree-living Eenuai.



Figure 9: Petroglyph at Hipana: a body full of holes, a head-shape with two eyeholes, whip, and long tail.

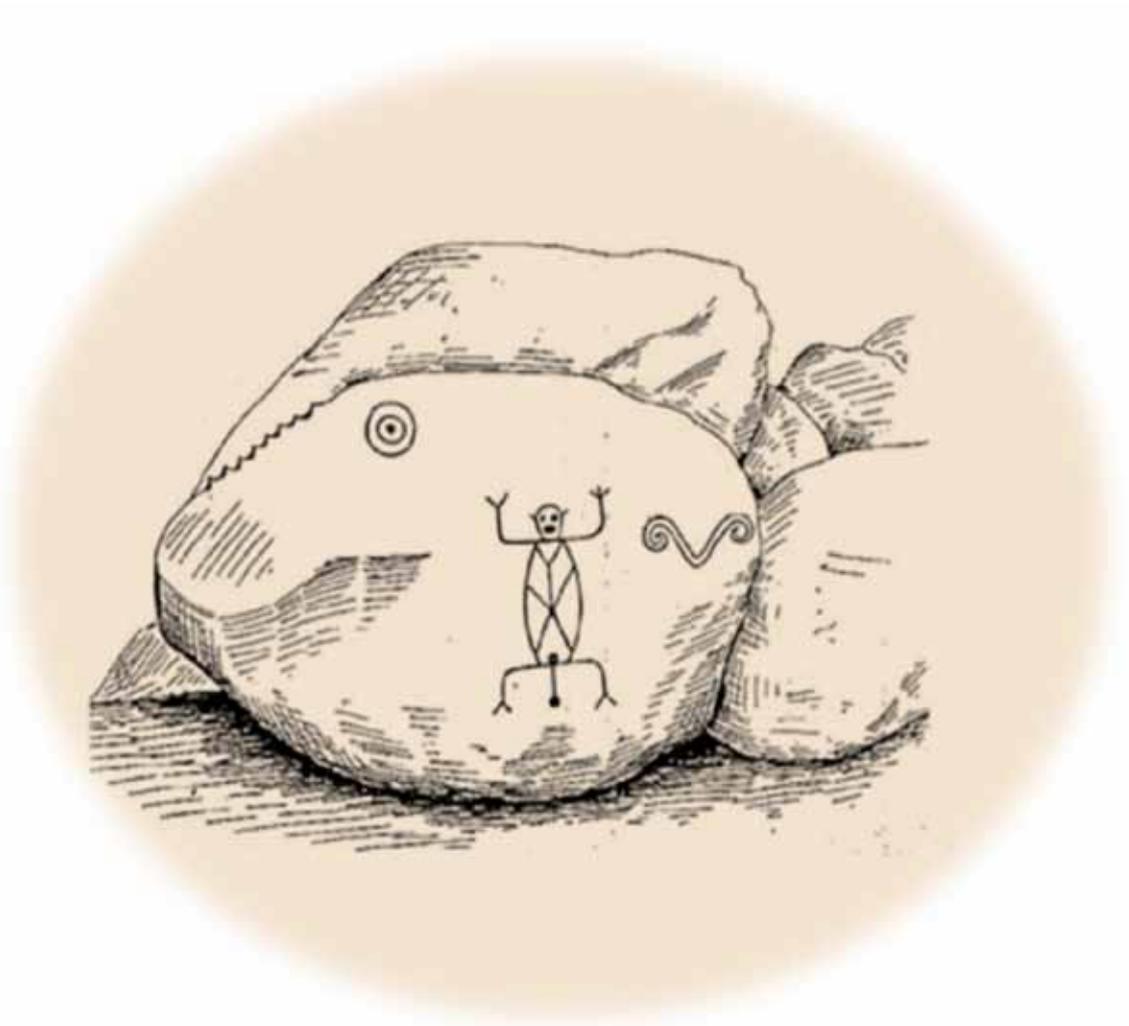


Figure 10: Petroglyph at Erukwa, rapids immediately below Hipana, showing the framework of the body of Kuwai, with two symbols of the sounds emitted from his body.

## **Sobre o autor**

Robin M. Wright é Professor Associado especializado em religiões indígenas sul-americanas, Antropologia da Religião e religiões indígenas em geral. Por vinte anos, o Dr. Wright foi professor de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas, no Brasil, onde também foi Diretor do Centro de Estudos de Etnologia Indígena. Sua principal pesquisa desde os anos 1970 tem sido no Noroeste Amazônico do Brasil, embora ele tenha feito trabalho na Guatemala e no Nordeste dos EUA (Seis Nações). Publicou amplamente na área das religiões indígenas, histórias indígenas e políticas indigenistas. Entre suas obras mais importantes estão um estudo de três volumes dos povos indígenas e do cristianismo no Brasil; duas etnografias das histórias e religiões dos povos indígenas do Noroeste da Amazônia; uma coleção de narrativas míticas dos índios Baniwa, e um volume coeditado sobre feitiçaria na Amazônia. Publicou mais de cinquenta artigos e capítulos de livros e, desde 1980, tem colaborado com organizações não-governamentais no Brasil e os EUA em prol dos direitos indígenas.

# DIFICULDADES, REFLEXÕES E POSSIBILIDADES NO ENSINO DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL DO NOSSO TEMPO

**Paulo Castagna**

*“E assim pensei que as ciências dos livros, ao menos aquelas cujas razões são apenas prováveis e que não apresentam quaisquer demonstrações, pois foram compostas e avolumadas devagar com opiniões de muitas e diferentes pessoas, não se encontram, de forma alguma, tão próximas da verdade quanto os simples raciocínios que um homem de bom senso pode fazer naturalmente acerca das coisas que se lhe apresentam.”*

*“[...] convenci-me de que não seria razoável que um particular tencionasse [...] reformar o corpo das ciências ou a ordem estabelecida nas escolas para ensiná-las; [...] o melhor a fazer seria dispor-me, de uma vez para sempre, a retirar-lhes essa confiança, para substituí-las em seguida ou por outras melhores, ou então pelas mesmas, após havê-las ajustado ao nível da razão.”*

*René Descartes (Discurso sobre o método, 1637)*

## **Resumo**

Este artigo visa contribuir para a discussão sobre as necessárias mudanças no conceito, título e conteúdo das disciplinas “História da Música” e similares, destinadas ao aumento de sua eficiência no ensino musical da atualidade. Para esse objetivo, aborda-se o possível declínio da função do título e do conceito dessa disciplina na atualidade, propondo-se o título mais aberto de “Música, História, Cultura e Sociedade”. O artigo também discute a relação entre autor e professor, e entre disciplinas obrigatórias e optativas, destacando a urgência, na área de Música, de uma reforma curricular (especialmente da disciplina em questão) voltada às necessidades atuais.

## **Palavras-Chave:**

História da Música; Ensino; Reforma Curricular; Cultura; Sociedade.

## **Abstract**

*This article aims to contribute to the discussion about the necessary changes in the concept, title and content of the course “History of Music” and other similar courses, in order to increase its efficiency in the music education of our time. For this purpose, the text approaches the possible decline of the function of the title and the concept of this course in the present time, proposing the more opened title “Music, History, Culture and Society”. The article also discusses the relationship between author and teacher, and between compulsory courses and optional courses, highlighting the urgency of the curriculum reform in the Music area (especially in History of Music) intended to the current needs.*

## **Keywords:**

History of Music; Education; Curriculum Reform; Culture; Society

## 1. Introdução

Este artigo parte da observação pessoal de problemas práticos relacionados ao ensino de História da Música e levanta a hipótese de que tais dificuldades estejam principalmente relacionadas à manutenção - na bibliografia e na estruturação desses cursos - de visões de mundo defasadas da vida contemporânea, arriscando a apresentação de algumas possibilidades, mesmo que resultantes de livre reflexão. O assunto não é novo e as soluções não são simples, por isso o objetivo deste artigo não é chegar a uma solução fechada, mas sim estimular o debate para a obtenção de soluções mais amplas e eficientes. Originalmente, o presente texto foi elaborado para ser apresentado em outubro de 2013 como projeto para a solicitação de mudanças estruturais nos cursos de História da Música no Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, porém foi reduzido e transformado na presente versão, para facilitar sua circulação e discussão no meio musical acadêmico.

## 2. História da Música: título e conceito em declínio?

Nos 25 anos nos quais venho ministrando a disciplina "História da Música" (20 deles no Instituto de Artes da UNESP), tenho percebido uma progressiva e acentuada diminuição do interesse e da aplicação do seu conteúdo junto aos estudantes, particularmente aqueles interessados na atuação musical prática, para quem os assuntos em questão vêm se mostrando cada vez mais desconectados de suas atividades pessoais e profissionais na área de Música. "História da Música" e "História da Música Brasileira" são hoje disciplinas frequentes nos currículos institucionais, mas com dificuldades de atender às necessidades dos estudantes da atualidade, geralmente múltiplas e diversificadas.

Causa particular dificuldade, aos alunos, a defasagem entre seus interesses e as prescrições da bibliografia ou dos profissionais que se dedicam a esse tipo de curso. Um dos fatores responsáveis é o título totalizante da disciplina e sua bibliografia - "história da música", ou seja, de toda a música - frente à abordagem quase exclusiva da música europeia de concerto. Essa concentração da abordagem da música europeia, em uma disciplina denominada "história da música", muitas vezes é

entendida como afirmação eurocêntrica e aversão deliberada às culturas populares e repertórios não-eruditos - ainda que não seja esse o caso - surgindo em classe associações até mesmo com o controle social e a superposição das preferências pessoais ou institucionais aos interesses coletivos.

Embora não expressem a complexidade da circulação e da relação contemporânea com os distintos tipos de música e sua procedência, os dados sobre o mercado fonográfico atual fornecem indícios interessantes para se avaliar o impacto - ao menos quantitativo - da música de concerto no presente. De acordo com os relatórios da ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (2012), que disponibiliza o faturamento do mercado fonográfico, desde 2000<sup>1</sup>, a vendagem dos "clássicos", como tem sido denominada toda a música que também denominamos "erudita" ou "de concerto", oscilou, nessa fase, de 1,3% a 3,4% do total, números já posteriores ao reequilíbrio de vendas após o primeiro impacto da pirataria e do download eletrônico, na década de 1990. No Gráfico 1 podemos observar a variação da porcentagem dos "clássicos" entre os anos de 2007 e 2012 e observar sua oscilação em torno de 2,5%.

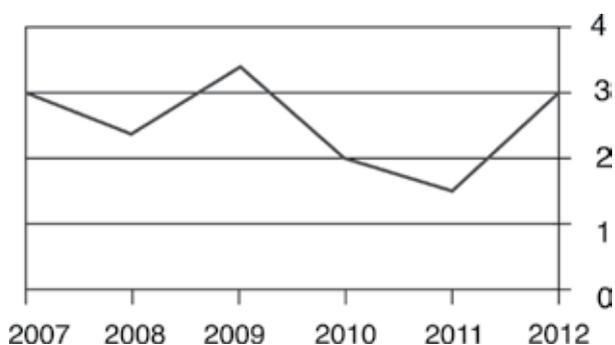


Gráfico 1. Porcentagem da venda de "clássicos" no faturamento anual total da indústria fonográfica brasileira entre 2007-2012, de acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos, disponíveis em: <http://www.abpd.org.br/>.

É fundamental mencionar, no entanto, que, em meio a esses cerca de 2,5% de "clássicos", foram computadas gravações de obras, autores ou intérpretes nem sempre tratados como centrais no meio acadêmico, além de toda a música contemporânea e a música brasileira de concerto (dos séculos XVIII a XXI), o que aponta para o fato de que esses números estão superestimados, no que se

refere ao repertório estudado no meio acadêmico. Uma análise do mercado internacional demonstra uma oscilação quantitativa ainda mais complexa, porém uma situação não mais otimista que a do mercado fonográfico brasileiro. Do ponto de vista qualitativo, as transformações das últimas décadas configuraram um panorama muito diferente daquele no qual se desenvolveu a maior parte da música de concerto que chegou até o presente, de acordo com as análises de HERSCHMANN (2010), que destaca a orientação da indústria da música para os grandes concertos ao vivo, a difusão digital e os jogos eletrônicos.

Frente a uma geração que vem se desenvolvendo em meio à era midiática, com uma indústria musical em profunda transformação, com um repertório bastante diversificado, e no qual a música de concerto ocupa um lugar bastante pequeno, como entender o significado dos cursos de História da Música para esses jovens e para o mundo atual? Teria a visão convencional da História da Música também alguma responsabilidade no tipo de evasão do ensino de música em conservatórios, por exemplo, tal como abordado por ESTEVAM (2012)?

O choque entre o título totalizante, mas ao mesmo tempo sua base no repertório europeu de concerto do passado, frequentemente acarreta, nas prioridades e bibliografia desses cursos, a exclusão da música de outras regiões do planeta, da música popular ou tradicional, de quase toda a música ligada ao universo digital ou midiático, e dos repertórios que não se enquadram no fluxo linear geralmente adotado pela bibliografia sobre o assunto. A questão, aqui, não é a importância da música europeia de concerto em si, mas sim a importância que a literatura em questão atribui exclusivamente ou predominantemente a esse repertório, o que gera um inevitável estranhamento por parte de quem não nasceu ou não se formou em um meio social que cultivava exclusivamente ou predominantemente os clássicos.

Tais observações vêm sendo motivo de reflexões de autores internacionais que se dedicam ao tema, a começar pelo questionamento do cânone musical adotado pelas histórias da música (ocidental), como fez BRISCOE (2010). Mas se sabemos disso e em geral percebemos a insustentabilidade dessa visão nos cursos e na bibliografia da atualidade referentes à História da Música, por que frequentemente nos baseamos no mesmo modelo? Esta-

ríamos chegando aos limites operacionais dessa reprodução, em função de sua cada vez menor aceitação em sala de aula e da dificuldade cada vez maior de sua manutenção por parte dos docentes?

Considerando-se a expectativa totalizante, percebemos que o título das disciplinas em questão obrigam seus docentes a se esforçarem para abranger o maior número possível de fenômenos musicais, porém com poucas esperanças de resultados satisfatórios, ou, o que é ainda pior, levando-os, às vezes, a defender a História da Música como uma disciplina encerrada no universo eurocêntrico e de concerto. Para oferecer aos estudantes uma disciplina com um título tão amplo, a instituição acaba legando ao docente - mesmo que de forma involuntária - a responsabilidade pelo sucesso ou não de seu título (e não necessariamente de seu conteúdo), ou mesmo das posturas ideológicas assumidas pelo docente em relação ao mesmo.

Fica claro, portanto, que o primeiro problema da referida disciplina está em seu título, pois este gera expectativas não atendíveis, ao passo que seu conteúdo é geralmente limitado e não correspondente aos mesmos. A Etnomusicologia passou por essa mesma necessidade, quando criou esse nome em substituição ao antigo título Musicologia Comparada. Inúmeras outras disciplinas, em várias áreas do conhecimento, vêm fazendo o mesmo, com o propósito de adequação às necessidades do presente e o fenômeno já está atingindo a História da Música em várias partes do mundo.

De fato, o principal sentido acadêmico da História da Música e da História da Música Brasileira está em sua existência enquanto linhas de pesquisa (tanto na Graduação quanto na Pós-Graduação), e não apenas como disciplinas totalizantes. Tais títulos são justificáveis enquanto linhas de pesquisa, porque o desenvolvimento de trabalhos é aberto ao interesse, vivência e decisão dos estudantes/pesquisadores, o que não ocorre quando tais títulos são aplicados a disciplinas, pois não há como ministrar o conteúdo convencionalmente programado, de forma totalmente aberta a esses mesmos interesses e vivências.

Do ponto de vista histórico, esse problema está relacionado a uma opção ideológica, e não necessariamente aos destinos da história, seja ela no Brasil ou em outras partes do mundo. Até meados

do século XIX, a circulação da música era um fenômeno vivo: os teatros, igrejas, salões e o próprio ambiente doméstico (sem contar as feiras e mesmo as ruas) eram repletos de composições de autores vivos, muitos dos quais podiam ser encontrados em concertos, eventos e até nos cafés. Com o advento da *Belle Époque* (cerca de 1860-1920), foi sendo criado um repertório básico de concerto, principalmente com obras de autores mortos, para prover o repertório das orquestras profissionais e do mercado teatral e de discos, que passou a explorar esse tipo de música.

O repertório foi sendo assim padronizado, facilitando seu ensino, promoção e difusão, em um processo semelhante ao que ocorreu com a industrialização de alimentos, de bens de consumo, da arte e da cultura. Excluindo a maior parte da música nova ou contemporânea e a maior parte da música do passado que não interessava a essa visão musical estática e da era industrial, o mercado de concerto não apenas apresentou esse repertório como o tipo de música mais representativo dos grandes teatros, mas subsidiou a construção de “histórias da música” que valorizassem exclusivamente esse repertório. Guardados os excessos e polêmicas, LEBRECHT (2008) demonstra que nem sempre foi o fluxo histórico que determinou os rumos da música de concerto, tendo sido decisivas algumas ações ligadas ao mercado para a implementação de determinados projetos musicais e somente compreensíveis a partir da lógica do mercado.

Do ponto de vista teórico, no entanto, a questão é bem interessante. Em toda a história existiram diversos “círculos” ou “escolas” de compositores e práticas musicais que se relacionavam de distintas maneiras: uns eram antagônicos, outros colaborativos, outros disputavam os mesmos lugares, outros se ignoravam e outros simplesmente conviviam, apesar de suas diferenças. Teoricamente, portanto, podemos dizer que existiram e existem várias “redes” ou mesmo vários “mundos” musicais: o mundo das igrejas, dos clássicos, do rock, do gospel, do choro, do pagode, do jazz, do sertanejo, do folclore, da MPB, das culturas tradicionais, das culturas orientais, da musicologia, da etnomusicologia, etc. Frequentemente, as pessoas de cada um desses mundos exibem roupas, hábitos, alimentações, crenças, interesses, opções de vida e necessidades específicas que não seriam atendidas pelo outro mundo ou rede: um jazzista nem

sempre estará satisfeito em um meio sertanejo, assim como um roqueiro não se sentirá plenamente à vontade em um mundo de clássicos: porque são redes ou mundos distintos, embora interligados. A História da Música, no entanto, frequentemente desconsidera os demais mundos e redes, adotando o mundo dos clássicos como o único ou principal a ser estudado na universidade.

Outro fator problemático relacionado ao título dessa disciplina é que, em verdade, a História da Música, tal como normalmente praticada, não é predominantemente uma história, mas sim uma apreciação do repertório musical histórico, na qual se discorre mais sobre as particularidades das obras e dos compositores, do que sobre os aspectos propriamente históricos que levaram à produção de tais repertórios. E isso ocorre justamente porque a apresentação de aspectos principalmente históricos referentes à música do passado não é um assunto e nem uma tarefa natural nos cursos acadêmicos da área de música, nos quais os estudantes estão essencialmente interessados na prática ou criação musical e no conteúdo da música, e não tanto nos debates sobre as razões de sua transformação ao longo do tempo. Quando a bibliografia sobre esse assunto aborda alguns aspectos históricos, a música é, muitas vezes, apresentada como uma sequência cronologicamente organizada de obras ou de compositores, sobre a qual os autores dos livros em questão tecem suas considerações e, muitas vezes, seus juízos de valor.

As consequências práticas da manutenção do antigo modelo da História da Música, particularmente de seu título, são visíveis nas universidades brasileiras: estudantes de vários cursos frequentemente encaram a disciplina apenas como uma das inevitáveis tarefas para se obter o diploma. É corrente, entre eles, utilizar a expressão “eliminar a matéria”, para se referir ao ato de cursá-la e ser nela aprovado com o menor envolvimento possível. Por mais que esse quadro seja desanimador aos professores dessa disciplina, pouco adiantará atribuir aos estudantes, sobretudo aos ingressantes, a responsabilidade pelo eventual desinteresse pelos conteúdos em questão, levantando-se aqui a hipótese de que esta seja uma responsabilidade principalmente dos autores dos materiais didáticos, das instituições e dos próprios docentes.

A diminuição do interesse e a perda de significa-

do do conteúdo das disciplinas de História da Música vem gerando um debate cada vez mais intenso, tanto no Brasil quanto no exterior. A American Musicological Society mantém o *Journal of Music History Pedagogy*, destinado a publicar artigos sobre as dificuldades enfrentadas por discentes e docentes nessa matéria. E entre os eventos voltados à discussão presencial sobre o assunto são alguns exemplos o *I e II Institute for Music History Pedagogy* - ciclos de palestras realizados pela Juilliard School of Music (New York, EUA) em 2006 e 2008, destinados a discutir o futuro dessa disciplina - e o debate sobre as atuais dificuldades dos cursos de História da Música ocorridos em alguns eventos brasileiros, especialmente os Congressos Anuais da ANPPOM.

A História da Música, tal como a conhecemos, surgiu em fins do século XVIII (a primeira publicação do gênero que adquiriu notoriedade foi *A General History of Music*, de Charles Burney, impressa em 1789) e vem mantendo essa designação até o presente. Esse gênero também circula com o título “História da Música Ocidental”, que embora assuma a exclusão do Oriente, ao menos substitui as assim denominadas histórias “universais” da música, que apesar do título concentravam-se na música européia e principalmente no Classicismo e Romantismo.

A História da Música, da maneira convencional como vem sendo ministrada, estimula a divisão dos repertórios, instrumentos, comportamentos, culturas e ações enquanto aptas ou não a serem estudadas do ponto de vista histórico. Em uma época na qual são crescentes e cada vez mais necessárias as ações colaborativas para o gerenciamento e o desenvolvimento de populações tão numerosas quanto as da atualidade, a visão linear-evolutiva, positivista e eurocêntrica que predomina na História da Música acadêmica parece cada vez mais fora de seu tempo.

Outro aspecto problemático da História da Música é sua relação com a forma de organização das sociedades atuais. Embora estejamos vivendo em sociedades cada vez mais coletivas, é comum encontrar, na bibliografia convencional dessa disciplina, um discurso baseado na ação de indivíduos (compositores), quando, na prática, observamos dois aspectos interessantes: 1) Somente do século XVI a início do XX (com apogeu no século XIX) a prática musical foi centralizada na decisão dos compositores, uma vez que nos períodos anterior

e posterior o compositor deixou de ser o personagem principal do mundo da música e frequentemente tornou-se um servidor de instituições mais influentes que os mesmos; 2) Apesar da prática musical da atualidade não ser mais predominantemente movida por compositores, a bibliografia do gênero ainda os apresenta como os propulsores da música do presente, o que estimula visões e posicionamentos um tanto ilusórios por parte dos estudantes, que não serão correspondidos na prática, ao menos fora do âmbito acadêmico. Tanto na música medieval quanto na era industrial, não foram os compositores que decidiram os rumos da música, mas sim as instituições às quais estes se ligaram: na Idade Média muitos serviam à igreja, enquanto na atualidade vários atuam em gravadoras, agências de publicidade, empresas cinematográficas, redes de TV e mesmo universidades.

A bibliografia convencional de História da Música é muito enfática na construção de um discurso linear baseado não apenas na depuração e aperfeiçoamento da música, mas principalmente na constituição de um fluxo caracterizado pela competição e pela disputa entre autores, músicos, estilos e gêneros, dos quais venceram os melhores e mais fortes. Por outro lado, é mesmo difícil conceber uma atividade que seja tão colaborativa quanto a música - como ressaltam BARENBOIM e SAID (2003) -, que, além dos músicos, regentes e compositores, envolve os produtores, os teatros e igrejas (e suas religiões), a imprensa, os governos e o próprio público, na busca por um interesse comum, sem o qual as apresentações musicais não acontecem e nunca teriam acontecido.

Na prática, e por muitas razões, o conteúdo dos cursos de História da Música não é muito usado pelos musicistas egressos dos conservatórios e universidades, mesmo tendo frequentado tais disciplinas por três ou quatro anos consecutivos, sendo cada vez mais raros os programas de concerto, as explicações ao público, os projetos artísticos e a circulação de informações históricas associadas à prática musical. O que é efetivamente e justamente manifesto é o interesse dos músicos e dos ouvintes pela música em si, pela vivência que dela decorre, o desejo do sucesso, do reconhecimento e da relação positiva com o público, embora muitas vezes e infelizmente esta se resuma à busca por celebridade e reconhecimento exclusivamente pessoal.

Não é difícil constatar que os profissionais da área da Música interessam-se e desenvolvem ações relacionadas a instrumentos, grupos vocais e instrumentais, sonoridades, repertórios, ideias, gêneros e estilos, e não necessariamente pelas circunstâncias sociais, econômicas, políticas e culturais que originaram a música do passado. Os profissionais que se interessam efetivamente pela história e desenvolvem eficientes ações e pesquisas de qualidade a ela relacionadas são os historiadores, que possuem formação, métodos, bibliografia e estratégias intelectuais bem mais ricas e sofisticadas do que as que temos na área de música.

Na época em que foi criada a História da Música, no auge do Iluminismo, acreditava-se que a história era o principal atributo que levava à excelência do repertório, filtrado por séculos de suas impurezas e aperfeiçoado de geração em geração, rumo ao progresso, como já observou LUCAS (1998). A partir dessa visão, surgiu, para o estudo panorâmico de diversas disciplinas, a ideia de que construir sua história seria a melhor solução para entender os seus propósitos. Nasceram assim a história das ciências, a história das religiões, a história das nações, a história das artes e muitas outras, com a esperança de que proporcionassem uma relação eficiente com o volumoso legado de todas elas. Mas um dos problemas decorrentes foi o aprisionamento às práticas e repertórios nelas representados e a tendência à exclusão das práticas e repertórios não representados.

Uma análise da bibliografia adotada nos cursos de História da Música demonstra que a maioria dos compêndios não se refere exatamente à música “universal”, ocidental ou mesmo europeia, já que a grande maioria do repertório europeu externo aos teatros - como as obras religiosas (especialmente não-cristãs), populares e folclóricas - não é incluída nessa literatura. O que as histórias acadêmicas da música principalmente apresentam é a história do mercado da música de concerto (e de suas gravações em áudio e vídeo), baseada em um repertório de autores do passado europeus (recentemente também de autores norte-americanos), e de música destinada ou usável em teatros e gravações.

Diferentemente do que ocorre em outras modalidades de história, a História da Música está muito ligada à preparação do público de concerto e de gravações ou material relacionado a esse repertório. Era uma oportunidade para que o público inte-

ressado soubesse mais sobre as peças que apreciava, para conhecer obras com as quais ainda não havia tido contato. Mas, embora tenha sido inicialmente destinada ao público e não aos músicos profissionais, acabou sendo adotada nos cursos acadêmicos, por ser uma das poucas disciplinas panorâmicas disponíveis sobre a música estudada nessas instituições. Se esse tipo de literatura cumpriu uma função importante junto aos profissionais da área de Música até meados do século XX, isso vem ocorrendo de forma cada vez menos intensa.

A forte ligação da História da Música convencional com o público dos “clássicos” é uma das razões da concentração dessa literatura na música que circula nos teatros e nos discos dessa categoria. Por essa razão, são apresentados como externos a essa literatura os repertórios populares ou folclóricos e de origem não-europeia, os significados sociais de seu uso na atualidade e mesmo os reais motivos que levaram o público e os compositores a abandonarem os repertórios mais antigos em nome dos mais recentes. Afinal, se a vanguarda do século XX negou-se a compor música como no passado, como explicar, em termos históricos, as razões da existência desse mesmo repertório do passado nas salas de concerto e no mercado fonográfico?

Diante do exposto, o que pode ser feito para produzir uma relação mais saudável e eficiente com a herança musical recebida das gerações e dos séculos que nos antecederam? É necessário, para uma boa relação com a música, que compreendamos todas as suas razões sociais, econômicas, políticas e culturais, além da obrigação de memorizar informações sobre estilos, compositores, gêneros musicais e repertórios, mesmo que nosso propósito não seja esse? E será que esse estudo nos coloca em contato, de forma eficiente, com as grandes questões sociais, econômicas, políticas e culturais da atualidade, que efetivamente teremos que encarar no decorrer de nossas carreiras?

### **3. Música, História, Cultura e Sociedade**

A ideia de que a História da Música convencional prepara os profissionais da área da música para um contato amplo com o repertório com o qual irão trabalhar talvez já não tenha tanta aplicação no presente. Atualmente essa visão não somente se

mostra enfraquecida, como dificulta uma função mais eficiente da música em uma sociedade mais complexa e diversificada. Por essa razão, parece mais eficaz dar menos espaço ao estudo histórico (sobretudo linear) da música do passado e mais às suas funções e formas de utilização na atualidade, bem como às contínuas transformações que as obras do passado receberam após sua composição. Para citar um único exemplo, frequentemente estudamos Bach no século XVIII, mas não damos tanta ênfase às reelaborações de sua obra no século XIX ou à sua popularização por meios eletrônicos no século XX.

Afinal, se a História da Música (enquanto linha de pesquisa) estuda as transformações da música ao longo da história, considerando-as como adaptações às mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas, por que não aplicamos esse mesmo pensamento à disciplina História da Música, que vem se modificando de forma bem menos intensa, mesmo após atravessar períodos de profundas mudanças sociais quanto os que ocorreram no século XX?

Com a crescente diversidade cultural, de interesses, vivências e propostas dos estudantes, que se acentuará ainda mais com o desenvolvimento econômico brasileiro, com o crescimento populacional e, sobretudo, com o impacto dos sistemas de cotas de ingresso em algumas universidades, torna-se cada vez mais difícil a adoção de visões únicas e de disciplinas de conteúdo totalizante no título porém não no conteúdo.

O assunto não é novo no meio acadêmico-musical brasileiro e, em algumas das discussões em eventos ou nas próprias universidades, alguns colegas manifestam a preocupação de que mudanças nessa disciplina causariam a perda de conteúdo importante aos estudantes. Essa possível perda obviamente não é real, uma vez que nunca houve tanta informação em livros, artigos, filmes e áudio gratuitamente disponíveis aos interessados quanto na atualidade. O temor em questão talvez esteja menos relacionado à eventual perda de conteúdo, e mais à transformação da antiga função docente, de transmissão do conhecimento pessoal para a de facilitadores do acesso ao conhecimento público e disponível a um número cada vez maior de pessoas.

De fato, existem cursos completos de História da Música convencional gratuitamente disponíveis em vídeo no Youtube, no Vimeo, na Open University, na iTunes U, no TED/Ideas Worth Spreading, na TV Escola e na Univesptv/Unesp, estando disponível, nesta última, um dos cursos completos de História da Música II ministrado por Dorotéia Machado Kerr no Instituto de Artes da UNESP<sup>2</sup>, com uma média, neste momento, de mais de mil visualizações por episódio e quase 18 mil visualizações somente do primeiro deles, menos de um ano após a postagem, o que demonstra que os estudantes realmente consultam esse tipo de material na internet. A série *História da Música Brasileira*<sup>3</sup>, que produzi em colaboração com Ricardo Kanji e Ricardo Maranhão em 10 episódios (1999), já está com uma média de 5 mil visualizações por programa no Youtube e quase 30 mil visualizações do primeiro deles, apenas dois anos após a postagem. A série de áudios *Alma Latina*<sup>4</sup>, sobre a música nas Américas do século XVI a inícios do XIX, conta com quase mil *downloads*, um ano após a postagem, sem contabilizar as audições online, provavelmente bem mais numerosas. Vários *blogs* estão disponibilizando um número cada vez maior de documentários em vídeo e áudio sobre o assunto, como *Corpo, Som e Movimento*, de Pedro Consorte, com mais de 60 documentários em vídeo sobre música brasileira (popular ou de concerto), disponíveis gratuitamente.<sup>5</sup>

Em âmbito internacional, a quantidade desses vídeos e de suas visualizações é surpreendente e vem aumentando a cada ano. A “Historia de la Música - Lecciones Ilustradas”, de Pablo Morales de Los Rios<sup>6</sup>, por exemplo, já ultrapassou 350 mil visualizações, um ano e meio após sua postagem. No site *Open Culture*<sup>7</sup>, que já conta com mais de 280 mil “curtir” no Facebook<sup>8</sup>, existem vários documentários sobre música disponíveis, entre os mais de 750 documentários gratuitos em vídeo, referentes aos mais diversos assuntos. Tenho reunindo, em meu próprio blog<sup>9</sup>, endereços de dezenas de *websites* com material semelhante, os quais disponibilizam gratuitamente farta quantidade de informações, textos, gravações, partituras, facsímiles de manuscritos e musicais e edições antigas, imagens, iconografia, dicionários, enciclopédias, textos históricos, tratados e outros *links*, que permitem o livre acesso dos interessados a esse tipo de material.

A perda de conteúdo não é, portanto, um perigo associado às transformações dos cursos de História da Música. O fato é que os interessados nas Histórias da Música convencionais já não dependem tanto de professores para sua transmissão, mas sim de uma boa relação com as livrarias, com as bibliotecas e com a internet. A função dos docentes e estudantes nas instituições de ensino (ou, digamos, a relação entre eles) está em rápida mudança na atualidade, mas nem sempre conseguimos adaptar nossos cursos a essas novas relações.

Um dos desafios atuais em disciplinas de âmbito geral ou panorâmico é, portanto, oferecer a capacitação para a solução de problemas de âmbito geral, porém aberta a quaisquer decisões, escolhas, tendências e aptidões particulares dos estudantes. A tarefa é complexa, porém não está desamparada: a bibliografia atualmente disponível na área de música (mesmo em português) possui muitos títulos voltados a essa questão, em quantidade geralmente maior do que a bibliografia convencional sobre História da Música. Paradoxalmente, utilizamos menos essa bibliografia atual nos cursos acadêmicos dessa disciplina e preferimos manter os livros convencionais (geralmente europeus ou norteamericanos) e cultivar uma relação frequentemente discursiva e descritiva da música do passado, principalmente a europeia.

Na prática, experiências mais abertas do que as propostas pelos cursos de História da Música já existem em várias instituições brasileiras. Disciplinas e linhas de pesquisa intituladas “Arte, Cultura e Sociedade”, “Arte, Música e Sociedade”, “Música, Cultura e Sociedade”, “História, Cultura e Sociedade” e outras, existem em várias universidades brasileiras, em nível de graduação e pós-graduação. “História e Música” (repare a substituição do DA por E) é o nome da atual disciplina do Curso de Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, que substituiu as antigas “Histórias da Música” e várias instituições estão estudando mudanças nessa direção. “Música, História, Cultura e Sociedade” é, portanto e no mínimo, uma forte tendência atual, apesar das variações no título, valendo a pena refletir sobre sua aplicação nos cursos que ministramos em nossas universidades.

#### **4. Ser autor e professor, em disciplinas obrigatórias e optativas**

Se o conhecimento oferecido pelas instituições acadêmicas ficar circunscrito às disciplinas obrigatórias, uma parte considerável das turmas de estudantes sempre ficará insatisfeita e, conseqüentemente, desinteressada pelos assuntos oficiais ministrados em cada uma delas. A oferta de disciplinas obrigatórias de conteúdo geral, aliado ao oferecimento de disciplinas optativas de conteúdo específico é uma solução bastante rica para a crescente diversidade de práticas e interesses manifesta pelos estudantes brasileiros da área de Música.

Esse tipo de procedimento é comum em muitos cursos universitários no exterior. Em Portugal, por exemplo, os cursos possuem dois grupos de disciplinas, divididas (como é o caso da Universidade Nova de Lisboa) em “obrigatórias” e “opção condicionada”, com um número mínimo de disciplinas a serem escolhidas. Na Inglaterra, entre os muitos exemplos interessantes, a School of Music at the University of Leeds possui dois grupos de disciplinas, divididas em “Compulsory Modules” e “Optional Modules”, não mais existindo, no primeiro deles, a antiga “*History of Music*”, mas sim “*Music in History and Culture*”, título também adotado em várias outras universidades de países de língua inglesa.

Nós, professores brasileiros, com raras exceções, não temos suficiente produção autoral no campo da história da música europeia para ser integrada aos compêndios de História da Música usados nos cursos acadêmicos da área. Os livros brasileiros do gênero - novamente com raras exceções - são principalmente baseados em informações secundárias, muitas vezes obtidas em outras Histórias da Música, acrescidas da apreciação de novas partituras e gravações, e escritas com uma linguagem mais adaptada ao nosso meio musical do que as obras simplesmente traduzidas de outros idiomas.

Temos, sim, produção significativa para a História da Música Brasileira (ou no Brasil), mas tal produção não tem sido convertida em compêndios para o estudo dessa disciplina e os títulos mais abrangentes à disposição são obras do século XX, já defasadas do conhecimento produzido nas últimas décadas. Por que não observamos a produção de

versões atuais de Histórias da Música Brasileira, apesar de ensinarmos essa disciplina há algumas décadas no país? E como compreender o ensino da História da Música (ocidental ou europeia) sem que sejamos majoritariamente autores nesse campo? Haveria alguma maneira de fazermos mudanças no título e no conceito dessa disciplina, que favorecessem a possibilidade de nos tornarmos, simultaneamente, professores e autores do que ensinamos?

Uma das possibilidades é transformação da antiga “História da Música” em uma disciplina de título (ou ao menos de conteúdo) mais amplo, que privilegiasse mais a complexidade da música atual e os assuntos dos quais temos maior vivência, controle e possibilidade de autoria, como “Música, História, Cultura e Sociedade” ou títulos similares, mais abertos aos fenômenos do presente e às necessidades do mundo atual, como já vem propondo CAESAR (2012). Assim, poderíamos deixar as questões mais gerais e que permitissem uma compreensão ampla de nossa relação com o passado musical em disciplinas gerais e obrigatórias, ficando os assuntos específicos para disciplinas eventuais ou optativas.

Seria um curso sobre a música romântica, por exemplo, melhor ministrado por um professor generalista, que muitas vezes não teve um contato orgânico com esse repertório em função do instrumento ao qual se dedicou, ou por um pianista, regente ou músico de orquestra, cuja atuação profissional foi baseada nesse tipo de música? Não é um problema o fato de que os docentes em questão não possuam treinamento no campo da história, pois não é esse o aspecto mais explorado nessa disciplina e nem o que mais interessa aos estudantes, mas sim o contato com a lógica desse repertório, com seu significado, com as melhores maneiras para sua execução, seus autores e obras. Paralelamente, um curso sobre a música sacra brasileira do século XVIII ou sobre o patrimônio histórico-musical brasileiro funcionaria bem melhor para alunos que tenham interesse específico nesses assuntos, do que ministrado a todos os alunos em disciplinas obrigatórias, entre os quais haverá uma parte considerável sem relações pessoais com os temas referidos.

## **5. A urgência de uma reforma curricular voltada às necessidades atuais**

É cada vez mais difícil, para as condições nas quais vivemos na atualidade, imaginar que cursos e conteúdos fixos atenderão às necessidades de todos, e que caberá exclusivamente a alguns profissionais resolver os problemas decorrentes das diferenças entre o ensino recebido e as possibilidades profissionais no mercado de trabalho. O mercado de trabalho está em constante transformação e nunca passou por mudanças tão intensas quanto as que presenciamos na atualidade, com a extinção de corpos “estáveis”, fechamento de teatros e cinemas, intensa transformação da indústria da música, privatização direta ou indireta de órgãos públicos que apóiam a música de concerto e brutal massificação cultural imposta pela mídia, com acentuadas e constantes mudanças (voluntárias ou involuntárias) de interesse por parte dos receptores ou consumidores de música, no Brasil e em todo o mundo.

Obviamente, esse quadro suscita, por parte de alguns colegas, a exclusiva abordagem do repertório de concerto como uma forma de defesa contra as transformações impostas pelo mercado da atualidade. Essa postura, contudo, poderia até criar um ambiente interno favorável à música de concerto, porém não serviria como real preparação para o mercado de trabalho, que não está mais tão baseado na música de concerto quanto esteve no passado. Mesmo assim, tal visão não atenderia os estudantes interessados e muitas vezes praticantes de outras concepções musicais, cujo número é cada vez maior nas universidades públicas. Uma solução possível, na atualidade, parece ser a adoção da diversidade de opções, frente à diversidade de interesses e práticas dos estudantes, solução que faz sentido para o corpo discente e evita a visão única praticada nos currículos acadêmicos da área de música e especialmente nos cursos de História da Música. Não necessitamos apenas de reformas curriculares para adequar as antigas disciplinas aos novos tempos, precisamos de disciplinas diferentes e de novas abordagens, para estudantes de um novo tempo, que não são mais atendidos e nem eficientemente preparados por disciplinas e métodos convencionais.

## 6. Conclusões

Pelas razões apresentadas, uma das primeiras tarefas em relação a este assunto, a meu ver, é a mudança ou ampliação do título das disciplinas de História da Música, o que evitaria, de antemão, as expectativas totalizantes, o temor pela abordagem exclusivamente histórica e a aversão pelo repertório exclusivamente europeu, fatores que limitam o aproveitamento e dificultam a obtenção de resultados mais eficientes dos cursos. “Música, História, Cultura e Sociedade” é uma possibilidade mais aberta e não-linear, que permite uma abordagem mais ampla e relacionada aos interesses e atividades dos estudantes, sendo outras tarefas o aumento da oferta de disciplinas optativas, o aumento da diversidade na abordagem da disciplina e o maior engajamento dos docentes na autoria dos textos históricos, e não somente na adoção da literatura disponível.

Essa mudança não visa excluir o conteúdo da convencional História da Música que ainda nos possa interessar, mas apenas flexibilizá-lo e conectá-lo mais intensamente com os estudantes da atualidade, de uma forma mais ampla, menos direcionada e mais aberta às possibilidades, aos hábitos, aos interesses e às projeções dos alunos. Seu caráter geral e sua conexão com os estudos específicos (em disciplinas optativas) permitiriam uma recepção mais orgânica das matérias e contribuiriam para uma interação mais efetiva e transformadora por parte dos estudantes, além de um envolvimento autoral mais intenso por parte dos docentes.

## Notas

1. Consultar os demais relatórios em: <http://www.abpd.org.br/>.
2. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLB11EEBBD5514D1DA>
3. <https://www.youtube.com/HistoriadaMB>
4. <http://archive.org/details/AlmaLatina>
5. <http://pedroconsortebr.wordpress.com/2012/10/30/documentarios-sobre-a-musica-brasileira-lista-completa/>
6. <http://youtu.be/lmqEJHsUm3I>
7. <http://www.openculture.com/freeonlinecourses>

8. <https://www.facebook.com/openculture>

9. <http://paulocastagna.com/alma-latina>

## 7. Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. **Mercado brasileiro de música 2012**. Rio de Janeiro: ABPD, 2012. 7p.

BARENBOIM, Daniel & SAID, Edward W. **Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade**; tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188p. ISBN: 85-359-0427-1; ISBN-13: 978-85-359-0427-7.

BRISCOE, James R. **Vitalizing Music History Teaching**. Hillsdale: Pendragon Press, 2010, 202p. (Monographs and Bibliographies in American Music, v.20) ISBN: 978-1-57647-162-3.

CAESAR, Wesley. **Música (cultura e sociedade)**: introdução ao estudo geral da música. São Paulo: Scortecci, 2012. ISBN: 978-85-366-2500-3. 245p.

ESTEVAM, Vicente. **Evasão no ensino de música em conservatórios**. São Paulo: Curitiba: Appris, 2012. 220p. ISBN: 85-819-2112-4. ISBN-13: 978-85-819-2112-9.

HERSCHMANN, Micael M. **Indústria da música em transição**. Rio de Janeiro: Estação das Letras, 2010. 184p. ISBN: 8560166378. ISBN-13: 978-85-601-6637-4.

LEBRECHT, Norman. **Maestros, obras-primas e loucura**; tradução Rafael Sando. São Paulo: Record, 2008. 350p. ISBN: 85-010-7763-1. ISBN-13: 978-85-010-7763-9.

LUCAS, Maria Elisabeth. **Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro**. I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.

## Sobre o autor

Paulo Castagna ([paulocastagna.com/](http://paulocastagna.com/)) é Graduado e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP na área de Música e Doutor pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP na área de História, com Estágio Pós-Doutoral na Universi-

dad de Jaén (Espanha). Foi bolsista do CNPq, da Funarte, da Fapesp e da Fundação Vitae, sendo atualmente pesquisador do CNPq, na categoria Produtividade. É docente e pesquisador do Instituto de Artes da Unesp desde 1994, onde exerce a vice-coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música e a coordenação do NOMOS - Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp. Vem produzindo partituras, livros e artigos na área de musicologia histórica, além de cursos, conferências, programas de rádio e televisão, coordenando encontros de musicologia e a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. Coordenou a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1987-1999), a Equipe Musicológica do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras no Museu da Música de Mariana (Fundarq/Santa Rosa Bureau Cultural/Petrobras, 2001-2003) e o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2007-2011). Entre os projetos recentes estão a coordenação do XXIV Congresso da Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), a criação do E-mhics1 (I Encontro de Música, História, Cultura e Sociedade do Vale do Paraíba) e o DiverSampa: um passeio pela diversidade sonora, cultural, histórica, religiosa e urbanística da região central de São Paulo.

PARTITURA >>> MARCOS COHEN

Score

# Suíte para Flauta, Clarineta e Piano

## I. Abertura

Marcos Cohen  
Brasília, abril de 2014

♩ = 96

Flauta

Clarineta em Si $\flat$

Piano

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mf* *mp*

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. The Flute and Clarinet in Bb parts are identical, starting with a whole rest in measure 1, then playing a series of eighth notes in measures 2-4. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics alternating between mf and mp.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Detailed description: This system contains measures 5-8. The Flute and Clarinet in Bb parts continue with eighth-note patterns, including some beamed eighth notes. The Piano part continues with its accompaniment, featuring some chordal textures in the right hand.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp*

Detailed description: This system contains measures 9-12. The Flute and Clarinet in Bb parts have some rests in measures 10-12. The Piano part continues with its accompaniment, with dynamics marked as mezzo-piano (mp).

I. Abertura

The musical score is divided into three systems, each containing parts for Flute (FL), Clarinet in B-flat (Cl. Si♭), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 13-16):** The Flute part has rests. The Clarinet part plays a triplet of eighth notes, alternating between *p* and *mf*. The Piano part plays a continuous sixteenth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 17-20):** The Flute part enters with a triplet of eighth notes, alternating between *p* and *mf*. The Clarinet part continues with triplets. The Piano part continues with the sixteenth-note accompaniment.
- System 3 (Measures 21-24):** Both Flute and Clarinet parts play sixteenth-note passages with a forte (*f*) dynamic. The Piano part has rests for the first two measures and then enters with a sixteenth-note accompaniment in *mf*.

I. Abertura

25

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp*

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*f*

35

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

I. Abertura

40

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp*

44

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*f*

48

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

I. Abertura

52

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

56

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp*

*f*

59

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mf*

*f*

I. Abertura

64

FL

Cl. Si.

Pno.

*p*

*mp*

68

FL

Cl. Si.

Pno.

*p*

*mf*

*mp*

72

FL

Cl. Si.

Pno.

*mf*

*p*

*mf*

I. Abertura

Musical score for measures 76-80. The score is for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si.), and Piano (Pno.). The time signature is 2/4. The Flute part starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a melodic line. The Clarinet part also starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a similar melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 80-84. The score is for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si.), and Piano (Pno.). The time signature is 2/4. The Flute part continues with a melodic line, marked with accents. The Clarinet part continues with a similar melodic line. The Piano part provides harmonic support. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo).



## II. Fantasia

17

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mf* *f* *mf*

*mp*

22

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mf*

25

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp* *f*

29

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mp*

II. Fantasia

34

Cl. Si $\flat$

*mf*

*f*

Pno.

*mp*

*mf*

38

Cl. Si $\flat$

Pno.

### III. Sonatinha

♩ = 92

Flauta

Piano

4

Fl.

Pno.

7

Fl.

Pno.

11

Fl.

Pno.

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) shows the Flute and Piano parts in 4/4 time. The Flute part is mostly rests, while the Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-6) continues the Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 7-10) features a more active Flute part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system (measures 11-14) shows the Flute part with a forte (*f*) dynamic and the Piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

III. Sonatina

15

Fl.

*mf* *f*

Pno.

19

Fl.

*mp*

Pno.

25

Fl.

*mp* *mf*

Pno.

*mp* *p* *mp*

31

Fl.

*mp*

Pno.

*mp* *mf* *mp*

*rit.* *rall.* *a tempo*

### III. Sonatinha

The musical score is divided into four systems, each featuring a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 35-39):** The Flute part begins with a melodic line starting on a whole note B-flat. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mp* and *mf*. Trills are marked with a '3' over the notes.
- System 2 (Measures 40-43):** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part becomes more complex with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f*. Trills are marked with a '3' over the notes.
- System 3 (Measures 44-45):** The Flute part has a whole rest. The Piano part continues with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f*.
- System 4 (Measures 46-49):** The Flute part has a whole rest. The Piano part features a melodic line in the right hand with trills marked with a '3' over the notes, and chords in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

III. Sonatinha

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) instruments, measures 50 to 61. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *a tempo*. It includes articulation like slurs and triplets, and a *rit.* (ritardando) marking. The piano part includes a *rit.* marking and a *mf* dynamic. The flute part includes a *mf* dynamic and a *mp* dynamic. The piano part includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The flute part includes a *mf* dynamic and a *mp* dynamic. The piano part includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The flute part includes a *mf* dynamic and a *mp* dynamic. The piano part includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic.



IV. Fábulas

The musical score is arranged in five systems, each with a Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$ ) part. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/8. Measure numbers 11, 14, 17, 19, and 22 are indicated at the start of each system. The Flute part features various articulations including slurs, accents, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *ff*, and *pp*. The Clarinet part includes slurs, accents, and dynamic markings like *fp*, *ff*, and *p*. Specific performance instructions include a 'jet whistle' in measure 22 and a '7' marking under a triplet in measure 19. The score concludes with a double bar line in measure 22.

IV. Fábula

23 Fl. *ff* 11.8

27 Fl. *ff* 11.8

27 Cl. Si. *f* 7

29 Fl. *mf* 11.8

29 Cl. Si. *mf* 7

31 Fl. *mp* 7

31 Cl. Si. *f* *ff* 7

33 Fl. *f* 7

33 Cl. Si. *f* 7

33 Fl. *mf* 7

33 Cl. Si. *mf* 7

IV. Fábulas

34  
Fl.  
*ff*  
11:8  
3  
Cl. Sib

(com muito vibrato)  
35  
Fl.  
*fp* *mf*  
11:8  
3  
Cl. Sib  
*ff* *mp*

37  
Fl. *jet whistle*  
*fp* *f* *mp*  
7  
Cl. Sib  
*fp* *ff* *p*

40  
Fl.  
3 3  
*f* 11:8  
Cl. Sib

42  
Fl.  
*ff* 11:8 3  
Cl. Sib  
*ff* 11:8 3

# V. Final

$\text{♩} = 95$

Flauta

Clarinetta em Si $\flat$

Piano

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

V. Final

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si<sup>b</sup>), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 9-11):** The Flute part begins with a whole rest in 2/4 time, followed by a half rest in 4/4 time, and ends with a quarter note in 2/4 time. The Clarinet and Piano parts play a rhythmic pattern of eighth notes in 2/4, 4/4, and 2/4 time signatures, respectively. Dynamics include *f* and *mf*.
- System 2 (Measures 12-15):** The Flute part features a series of eighth notes in 2/4, 3/4, 3/4, and 2/4 time signatures. The Clarinet and Piano parts continue with similar rhythmic patterns. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*.
- System 3 (Measures 16-20):** The Flute part plays eighth notes in 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 4/4 time signatures. The Clarinet and Piano parts also play eighth notes in 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 4/4 time signatures. Dynamics include *mf* and *f*.

V. Final

22

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

25

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

V. Final

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Flute (FL), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$ ), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 36-41):** The Flute and Clarinet parts play a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment consists of chords and moving bass lines. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.
- System 2 (Measures 42-47):** The Flute part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The time signature changes from 2/4 to 4/4 and back to 2/4.
- System 3 (Measures 48-53):** The Flute part has dynamic markings of *f* and *p*. The Clarinet part has dynamic markings of *f* and *p*. The Piano part has dynamic markings of *f* and *p*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

V. Final

49

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

54

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*f*

*f*

57

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

*p*

*f*

*p*

*f*

### **Sobre a obra**

A Suíte para Flauta, Clarineta e Piano tem cinco movimentos que combinam formações em duos (II, III e IV) e trio (I e V). O primeiro movimento, Abertura, é composto sobre um ostinato em 4/4 e 3/8; o segundo movimento, Fantasia, para clarineta e piano, apresenta a melodia sobre um tecido harmônico leve e diatônico; a Sonatinha, para flauta e piano, é uma marcha estilizada com episódio; uma conversa entre a flauta e a clarineta compõe o quarto movimento, Fábula; o último movimento, Final, sintetiza, também de maneira estilizada, toda a suíte.

### **Sobre o autor**

Marcos Cohen é Bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Mestre em Clarineta e Composição pela Universidade do Missouri (EUA) e Doutor em Clarineta pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi docente do Instituto Estadual Carlos Gomes, do Seminário Batista Equatorial, da UEPA, da Fundação Amazônica de Música, da Escola de Música de Brasília e da Universidade Federal do Pará (UFPA). Suas composições têm sido comissionadas e apresentadas por artistas e grupos nacionais e internacionais. Desde 2005 é músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

# INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

## INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

**a)** A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa e em língua inglesa. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista\_arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

**b)** A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

**c)** O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

**d)** Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

**e)** As Resenhas e as Entrevistas deverão apresentar entre quatro e seis páginas.

**f)** Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista\_arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

**g)** Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

**h)** A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

Título

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

**i)** Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome

**a)** *ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese and English. All the papers might be sent by e-mail (revista\_arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;*

**b)** *Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;*

**c)** *The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;*

**d)** *The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;*

**e)** *The reviews and interviews must have four to six pages;*

**f)** *All the papers must be sent attached to the e-mail revista\_arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;*

**g)** *All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;*

**h)** *The first page of the Articles must contain:*

*Title*

*Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.*

*Three (03) keywords, justified alignment*

**i)** *A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;*

completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

**j)** Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

**k)** Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

**l)** As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

**m)** Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

**n)** As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21-22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

**o)** Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

**p)** Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A críté-

**j)** *Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);*

**k)** *The texts must be written on a clear and objective way;*

**l)** *The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;*

**m)** *For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;*

**n)** *The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:*

*One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)*

*One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)*

*One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21-22)*

*Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;*

**o)** *Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;*

**p)** *Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of re-*

rio dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

### **Referências:**

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

#### **Livros**

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

#### **Partes de livros (capítulos, artigos em coletâneas, etc.)**

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

#### **Artigos em periódicos**

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

#### **Trabalhos em anais de eventos científicos**

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

#### **Imagens**

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

*ferences, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and / or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.*

### **References:**

*They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:*

#### **Books**

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.*

#### **Chapter in books (chapters, articles in selections etc.)**

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.*

#### **Articles in Journals**

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.*

#### **Articles from Scientific Events Annals**

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.*

#### **images**

*Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.*

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

### INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

*The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.*

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

### INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

*It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.*

*Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.*

