

Arteriais



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



Realização



Esse projeto foi contemplado pelo Programa de Estímulo às Artes Visuais - Revistas

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

Arteriais



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

MANESCHY, Orlando (org.)

Revista Arteriais, Ano 02, n. 03 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, agosto de 2016
182 p.

ISSN 2446-5356

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

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 02 | n. 03 | 2016

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

Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Sonia Maria Moraes Chada

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Miguel Santa Brígida

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Olinda Charone

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

Orlando Maneschy | Wlad Lima

Editores responsáveis

Carol Magno | Keyla Sobral | Wagner Alonso

Comitê editorial

Joel Cardoso Silva | Orlando Maneschy | Wlad Lima

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 Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
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.
Líliam 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

Tradução:

John Fletcher

Revisão Técnica:

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Thiago Martins de Melo, 31 Bienal de São Paulo, Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2014.

Agradecimentos:

Maria Manuel Baptista

Susana Rocha

Gilbertto Prado

Wilson Oliveira Filho

Madalena Zaccara

Angela Lühning

Jean-Michel Beaudet

João de Jesus Paes Loureiro

Rodrigo Lima

Thiago Martins de Melo

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio	13
Thiago Martins de Melo	
Estética, subjectivação e pós-humano: do admirável ao sublime. Um passo atrás?	32
Maria Manuel Baptista	
Tiago Baptista: histórias de homens e lendas da pintura	42
Susana Rocha	
Projetos “ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)” e “Caixa dos Horizontes Possíveis”, do Grupo Poéticas Digitais	54
Gilbertto Prado	
O ensino de cinema diante das novas possibilidades interativas, imersivas e instalativas da arte, da memória e do liveness contemporâneos	67
Wilson Oliveira Filho	
Das crioulas de Conceição: (inter) ações do Movimento Intercultural IDENTIDADES	75
Madalena Zaccara	
Nem centro, nem periferia: sociabilidade, cultura e mundos sonoros em bairros populares em Salvador	86
Angela Lühning	
Polay, dançar	110
Jean-Michel Beaudet	
Meditação devaneante entre o rio e a floresta	126
João de Jesus Paes Loureiro	
Partitura - Matiz II para violino, violoncelo e piano (2013)	133
Rodrigo Lima	
Instruções aos autores de textos	162
<i>Instructions for the authors</i>	

Pode um homem perceber tudo o que ele “diz” em sua arte? Não. Não suportaria isto sozinho. São necessários vários para cada um perceber um pouco e rerepresentar o homem a si como mosaico de visões. A ARTERIAIS é um espaço para esses mosaicos, em que pesquisas sobre arte e em arte permitem (?) compreender o homem.

Na seção **PORTFÓLIO** Thiago Martins de Melo apresenta sua potente obra, em que a pintura expande-se para além dos lugares mais comuns do conforto ou da técnica, rompe espaços e apresenta refinada e pungente crítica social, um olhar atento para a situação do país tão assolado pelos projetos do poder neoliberal.

Na seção dos **ARTIGOS**, os autores revelam a apropriação, como pesquisadores sobre arte, de ferramentas da filosofia, da sociologia, da antropologia e da educação para a compreensão da arte e do homem. Tratam do homem contemporâneo, em meio às novas tecnologias - ou na sua “falta” -, ser plural que manifesta, em suas artes, seus estados e modos de ser no centro e na periferia dos múltiplos espaços físicos, sociais e existenciais. Sobre essas artes refletem artistas e autores deste mosaico da ARTERIAIS.

Em **Estética, subjectivação e pós-humano: do admirável ao sublime. Um passo atrás?**, Maria Manuel Baptista aborda uma resignificação da arte e da própria subjectividade, articulando estética e subjectividade, a partir de Kant, Hegel, Nietzsche e Pierce. A autora traz à tona confrontos entre homem e máquina, subjectivação e dessubjetivação e propõe que, nos desafios da arte contemporânea, seja retomado o protagonismo do primeiro de cada par.

Paradoxos e conflitos estão presentes também no artigo de Susana Rocha, intitulado **Tiago Baptista: histórias de homens e lendas da pintura**. A autora reflete sobre tensões na produção artística de Baptista, que ao mesmo tempo mostra “um mundo no limiar do fracasso” e a busca por seu “resgate”, por meio de uma pintura cujas imagens são ricas em simbolismo.

O artigo Projetos **“ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)”** e **“Caixa dos**

Horizontes Possíveis”, do Grupo Poéticas Digitais, de Gilberto Prado, traz a relação entre arte e contexto urbano, a partir de projetos experimentais que também permitem a reflexão sobre o impacto das novas tecnologias no campo das artes. O artigo apresenta dois projetos artísticos recentes do Grupo Poéticas Digitais: “ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)” de 2013, bem como “Caixa dos Horizontes Possíveis” de 2014.

A perspectiva que impactos das novas tecnologias no campo das artes também podem possibilitar na educação é discutida por Wilson Oliveira Filho, em seu artigo **O ensino de cinema diante das novas possibilidades interativas, imersivas e instalativas da arte, da memória e do liveness contemporâneos**, abordando o ensino de cursos envolvendo o audiovisual.

Ainda no contexto educacional que envolve a arte, Madalena Zaccara trata **Das crioulas de Conceição: (inter) ações do Movimento Intercultural IDENTIDADES**. Em seu texto, a autora apresenta uma comunidade quilombola em que as mulheres estão à frente e reivindicam a educação como “instrumento de resistência e conquista”, em que a arte tem papel fundamental para o engajamento na história da comunidade.

Ainda no âmbito das discussões socioantropológicas da arte, Angela Lühning, em seu artigo **Nem centro, nem periferia: sociabilidade, cultura e mundos sonoros em bairros populares em Salvador**, “aborda as complexas relações entre espaços urbanos socialmente estigmatizados - bairros populares em Salvador -, as redes de sociabilidade de seus moradores, o papel de suas expressões culturais/musicais e as suas possíveis contribuições para a sociedade brasileira”.

Distanciando-se do espaço geográfico urbano, Jean-Michel Beaudet, em **Polay, dançar**, revela danças de povos indígenas da “grande Amazônia”, discute sobre a variedade entre posturas, movimentos e significados e interroga: o que podemos aprender delas?

Por fim, ainda no contexto da Amazônia, onde se encontra o caboclo ribeirinho, João de Jesus Paes Loureiro convida, em **Meditação devaneante entre o rio e a floresta**, a perceber a “conversão estetizante da realidade em signos” a partir da “singular relação com a natureza” em que vive “o homem ribeirinho e rural da Amazônia”. Paes Loureiro propõe que, desse modo, aquele homem, ao realizar “o incessante trabalho da imaginação inventa a sua ‘mitogonia’”.

Na seção **PARTITURA**, Rodrigo Lima nos apresenta com **Matiz II**, para violino, violoncelo e piano, uma obra de 2013. Inspirado no texto de Guimarães Rosa: “O vento experimenta o que irá fazer com sua liberdade...”, o compositor tomou como “palavras-chave” no processo de criação desta obra: “liberdade”, “descoberta”, “imersão”, “processo artesanal”. Assim, “os matizes foram se materializando no curso temporal da obra”.

Mosaicos, matizes, fragmentos integrados... Caminhos para perceber e compreender a arte e o homem que a cria.

Belém do Pará, verão de 2016.

Os Editores

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

PORTFOLIO >>> THIAGO MARTINS DE MELO



A Madona mestiça gera a vida
cercada pela morte
2013, oil on canvas, 200 x 180 cm

THIAGO MARTINS DE MELO E UM OLHAR AGUDO SOBRE O BRASIL

A formação do povo brasileiro, tensões culturais, o sincretismo religioso, as questões políticas que assolam o Brasil, a violência histórica e simbólica que constituíram fluxos no território, nesse país continental, e suas dicotomias, são deflagradores da produção artística de Thiago Martins de Melo. Iemanjás, índias, Anastácias violadas pelo pater-família do homem branco. Estão todos ali, pulsando na densidade do trabalho. A potência da obra do artista se materializa na massa pictórica, na força plástica das obras, em cores intensas, em suas ideias políticas que ganham corpo na obra.

Thiago Martins de Melo não é pessoa de sentimentos brandos. Forte, selvagem, da Amazônia, o artista é a personificação da mais vibrante pulsão de vida. Sua pintura é prenhe de conceitos e reflexões profundas acerca das tramas que assolam um país que se estruturou em poder calcado em escambo cínico, abusos, sangue e tortura. O genocídio é um problema premente, tal como o uso de influência contra os desvalidos, as políticas neoliberais e a sua ferocidade. Atento, o artista não consegue deixar de olhar para os detalhes das imbricadas relações que permeiam a história, num amálgama entre passado e presente, lançando fina e vigorosa crítica sobre a nossa condição de brasileiros.

Divindades, figuras polêmicas, personagens de uma mitologia cabocla emergem das águas, das cores de mato e rio, e misturam-se entre ossos, carne, cenas místicas e de barbárie.

Suas pinturas e instalações, dotadas de vibrante plasticidade, que nos seduzem pela matéria nos conclamam a mergulhar fundo em reflexão acerca do que foi a história daqueles desvalidos, dos que estão à margem... Desse povo mulato, misturado, sofrido e dilapidado de seus direitos e empurrados para o apagamento. Thiago Martins de Melo usa, da forma mais inteligente, da beleza para provocar o pensamento denso.

E hoje, mais do que nunca, precisamos ficar atentos e fortes, pois vivemos em uma condição em que o estado de exceção parece desenhar-se em vários pontos do globo, e presenciamos a reinvenção de um fascismo neoliberal.

E obras como a do artista não compactuam com meias verdades, com as práticas da Casa Grande. Thiago Martins de Melo, chama todos os guias – não anda só! Conclama personagens históricos e míticos para, com suas forças simbólicas, buscar ativar energias libertárias para a vida.

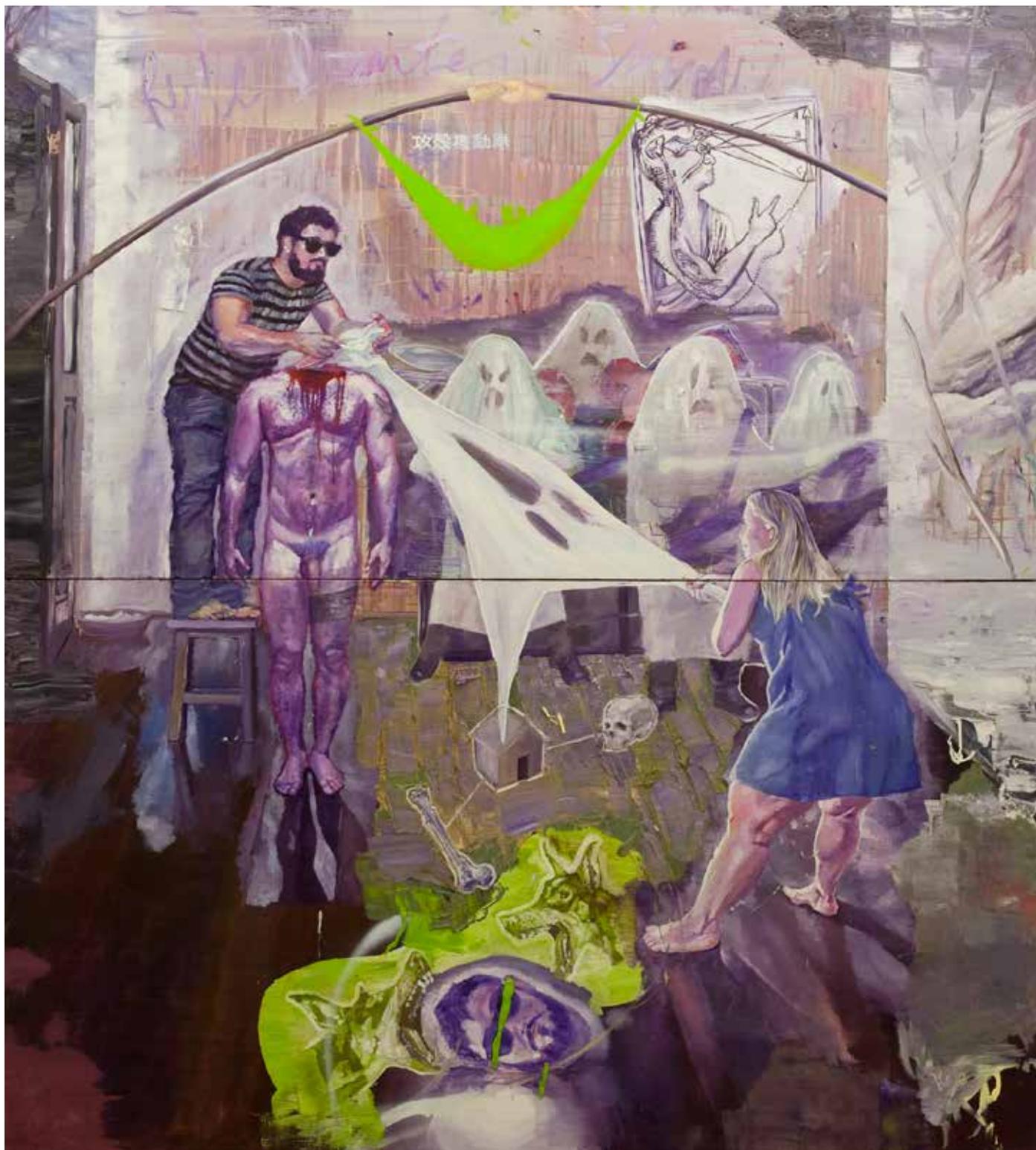
Orlando Maneschy



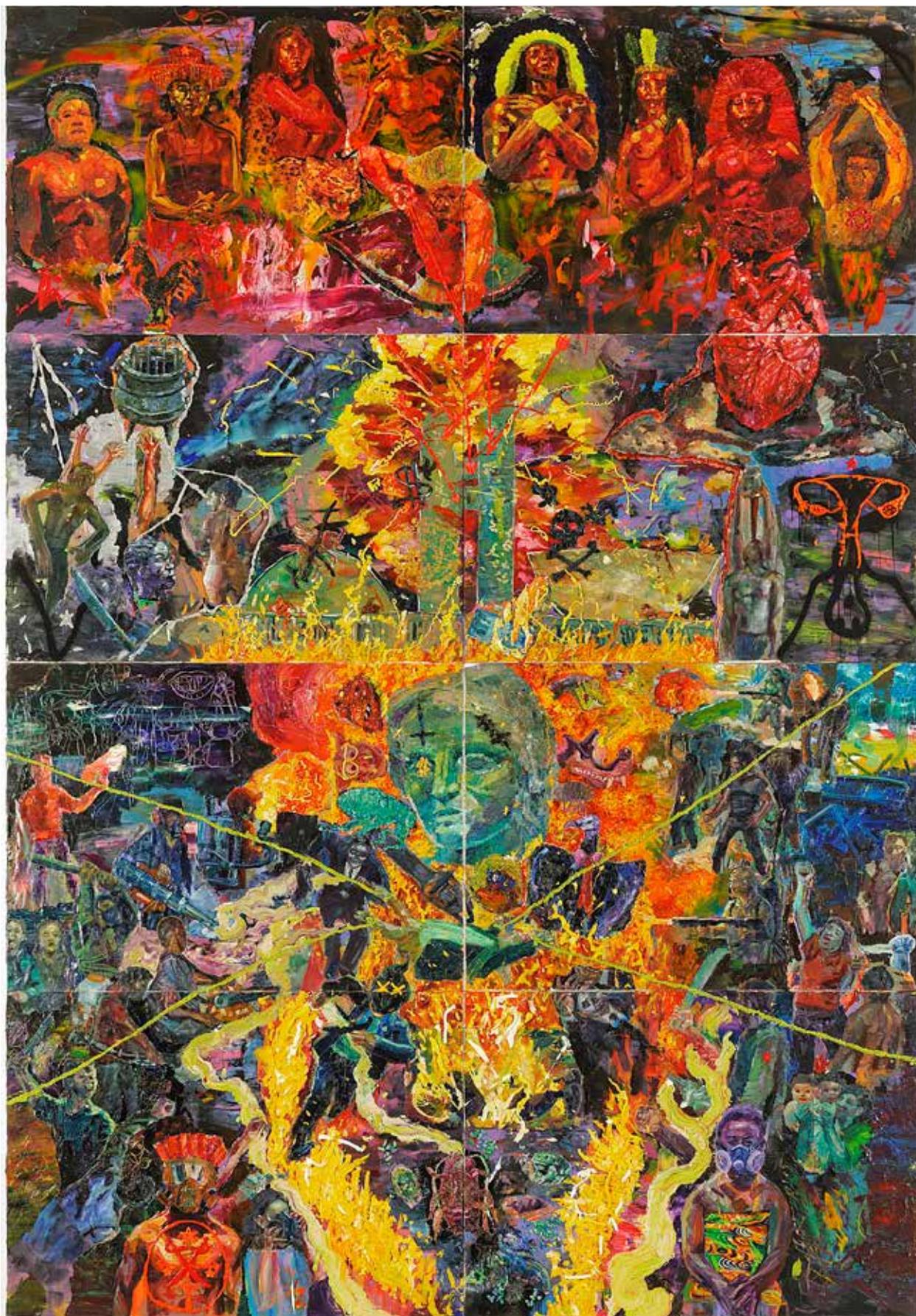
Descendência entre Traves
2009, oil on canvas, 140 x 200 cm



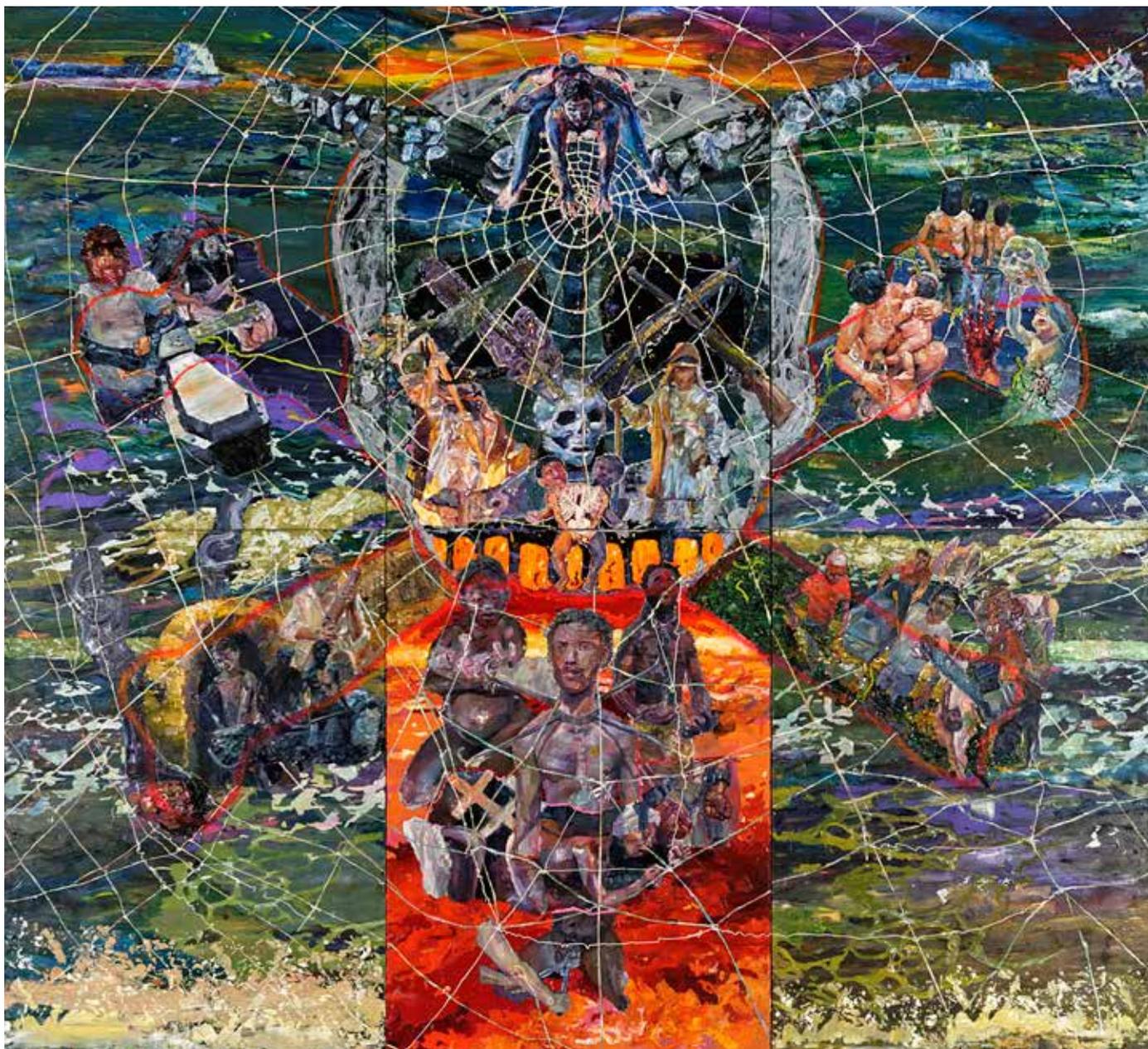
Herança de Iroco, ou a Cama de Ulisses,
2010, oil on canvas, 200 x 180 cm



O Fantasma na Máquina, após Ryle,
Descartes e Shirow
2010, oil on canvas, 200 x 180 cm



Tupinambás, Léguas e Nagôs guiam a libertação de Pindorama das garras da quimera de Mammón
2013, oil on canvas, 520 x 360 cm



Kwaku Ananse Revive o Karma do suplício do Bastardo da Brancura sob as Botas de Mercadores de Ferro Sujo
2013, oil on canvas, 360 x 390 cm



31 Bienal de São Paulo, Bienal de São Paulo,
São Paulo, Brazil, 2014



31 Bienal de São Paulo, Bienal de São Paulo,
São Paulo, Brazil, 2014



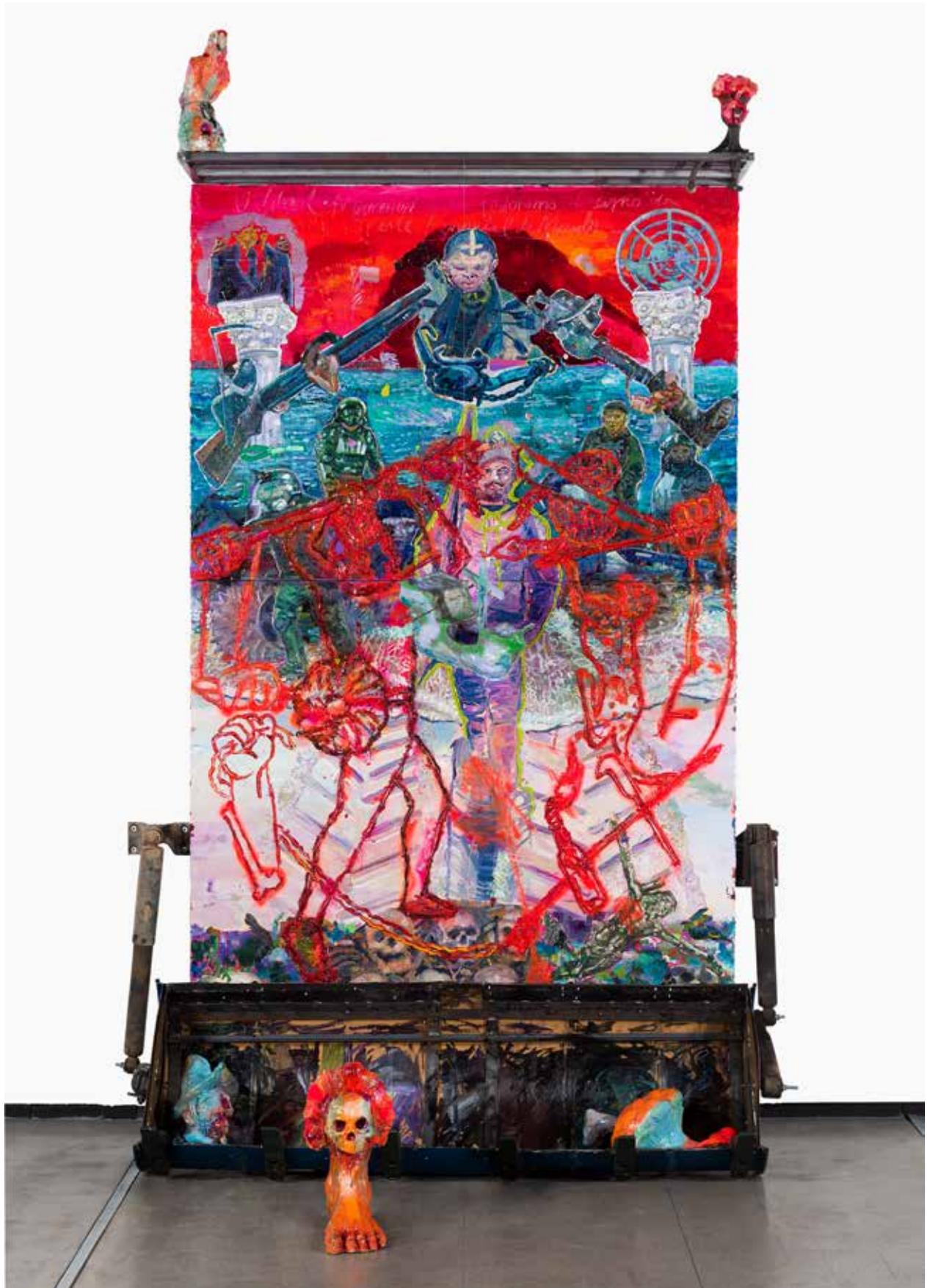
31 Bienal de São Paulo, Bienal de São Paulo,
São Paulo, Brazil, 2014



31 Bienal de São Paulo, Bienal de São Paulo,
São Paulo, Brazil, 2014



Hexagrama Atlântico, 2014, oil and acrylic on polyurethane and wood, 80 x 200 cm



O liberal Mammon invade Pindorama sob o signo do corte azimutal do mundo, 2014, oil on canvas, iron, dough made from polyester resin and polyurethane, 320 x 180 x 100 cm



Kwaku Ananse conta a história da odisséia cubana de Carlota Lukumí que desce em África para abençoar as armas de Umkhonto We Sizwe 2015, oil on canvas, 240 x 300 cm



Teatro Nagô Cartesiano, 2015, oil on monitor
and stop motion animation, 295 x 210 cm



"Bárbara Balaclava",
Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, 2016



A biga do porta-bandeira vermelho, 2016,
oil on canvas, polyester and polyurethane resin, two tv
monitors with stop motion animation, 260 x 360 cm



Despedida, 2016,
oil on canvas, 180 x 130 cm

Orlando Franco Maneschy (Texto).

Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulador do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso – Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL – Maceió, CCBEU – Belém e MAM – Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais - MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003–2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem dentro de Caos e Efeito, com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato, 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.

Thiago Martins de Melo (Portfólio).

1981, São Luís, Vive e trabalha entre São Luis (MA) e Campinas (SP).

Entre as exposições mais recentes estão : Soft Power. Arte Brasil, Kunsthal KAdE, Amersfoort, Holanda; Histórias Da Infância, Museu de Arte de São Paulo; Biennale de Dakar (2016). The World is Made of Stories, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega; 10) Bienal do Porto Alegre, Brasil; 5(Prêmio Marcantonio Vilaça, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, (2015).

31 Bienal de São Paulo; Cães Sem Plumas, Museu de Arte Moderno Aloisio Magalhães, Recife e Histórias Mestiças, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (2014). Imagine Brazil , Astrup Fearnley Museet, Oslo, (2013) e Lyon (2014); Entre-temps... Brusquement, et ensuite, 12e Biennale de Lyon, Lyon (2013).

Suas principais mostras individuais incluem “bárbara balaclava” (2016) e “Teatro Nagô–cartesiano e o Corte Azimutal do Mundo” (2013) ambas na Mendes Wood DM (SP/Brasil), III Mostra do Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo 2010 e Sad Goat, Projeto Trajetórias 2009, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brasil.

Seus trabalhos integram as coleções permanentes do Thyssen–Bornemisza Art Contemporary, Viena; do Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; da Rubell Family Collection, Miami; do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Coleção Gilberto Chateaubriand; do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro; do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, e do Museu do Estado do Pará, Belém.

ESTÉTICA, SUBJECTIVAÇÃO E PÓS-HUMANO: DO ADMIRÁVEL AO SUBLIME. UM PASSO ATRÁS?

Maria Manuel Baptista

Resumo

Na senda dos processos de dessubjectivação levados a cabo por Marx, Freud e Nietzsche, o que defendemos nesta reflexão, seguindo as pistas deixadas em aberto por Luc Ferry (1991), é que a arte e os artistas contemporâneos têm, por múltiplas vias e sobretudo articulando e confrontando corpo e máquina, levado a cabo uma ressignificação da arte e da própria subjectividade. Este estudo pretende traçar alguns dos desenvolvimentos que a este propósito assistiu o século XX e já XXI através de um percurso que articula estética e subjectividade. Começando por colocar a arte entre 'o coração e a razão', faremos uma espécie de pré-história da estética ou a designada querela dos 'cogita', sublinhando em seguida a importância dos momentos Kantiano, Hegeliano e Nietzscheano na discussão desta temática. Em seguida abordaremos as questões relativas ao corpo maquínico, procurando utilizar as principais intuições estéticas kantianas para pensar as aporias e possibilidades do pós-humano. Concluiremos, assim, da necessidade de dar 'um passo atrás em direcção ao Homem ou ao Ciborg-Homem', que possa permitir ultrapassar o paradigma estético hegeliano e regressar às modalidades kantianas do juízo estético para pensar a arte contemporânea e os seus actuais desafios.

Palavras-chave:

Arte Contemporânea, Estética, Hegel, Kant, Subjectividade, Pós-Humano, Cyborg.

Adoptando o ponto de vista de Luc Ferry (1991, p.14), segundo o qual "(...) a estética é, por excelência, o campo em que as questões levantadas pela subjectivação do mundo característica dos Tempos modernos podem ser observadas, por assim dizer, no estado quimicamente puro", o presente texto parte da reflexão estética para encontrar os modos de subjectivação que os processos artísticos

Abstract

In the wake of desubjectivation processes carried out by Marx, Freud and Nietzsche, what we stand for in this reflection, following the tracks left open by Luc Ferry (1991), it is that art and contemporary artists have, by multiple pathways and particularly articulating and confronting body and machine, carried out a reframing of art and of human subjectivity. This study aims to trace some of the developments of this issue in the twentieth century and now XXIst, via a route that links aesthetics and subjectivity. Starting to put the art between the 'hearts and minds', we will make a kind of prehistory of aesthetics or the so called 'cogito's debate', underlining then the importance of Kantian, Hegelian and Nietzschean moments in the discussion of this issue. Then we discuss the mechanic body, trying to use the main Kantian aesthetic intuitions to think the aporias and possibilities of the post-human. We conclude, therefore, of the need to 'step back towards the man or the Ciborg-Man' which would permit surpass the Hegelian aesthetic paradigm and return to Kantian modes of aesthetic judgment to think the contemporary art and its current challenges.

Keywords:

Contemporary Art, Aesthetics, Hegel, Kant, Subjectivity, Post-Human, Cyborg.

contemporâneos desenham através da articulação e confrontação do corpo e da máquina.

Com efeito coube à arte contemporânea experimentar todas as modalidades de dessubjectivação, inaugurando pela via estética o que a pós-modernidade cultural e filosófica conhecerá como descentração e implosão do sujeito

uno da modernidade. Usando o corpo próprio, por vezes forçando os seus limites, ao mesmo tempo em que procurou a dessubjectivação, o artista foi-se desdobrando em múltiplas experimentações de ressignificação e expansão da subjectividade, com ele arrastando para o domínio específico da arte as questões que eram, tradicionalmente, colocadas no campo da filosofia. Assim, a reflexão sobre o belo foi substituída pela questão da subjectividade, o corpo passou a ser interrogado, articulado e desafiado pela máquina, o 'admirável' mundo pós-humano reforça antigas questões ligadas não só à legitimidade, especificidade e autonomia do campo de produção artística, como também retoma interrogações que se referem à qualidade e relevância dos processos de conhecimento, que a partir deles se estabelecem e, por fim, exige articulações cada vez mais profundas entre ética e estética.

O que defenderemos nesta reflexão, seguindo as pistas deixadas em aberto por Luc Ferry (idem) é que, após as desconstruções da subjectividade levadas a cabo por Marx, Freud e Nietzsche será necessário um passo atrás em busca de outra linha teórica e estética que conduza a uma possível ressignificação da arte, como modo de produção de conhecimento, ou antes de conhecimentos e subjectividades, onde corpo e máquina, real e virtual, ética e estética possam ser pensados, precisamente a partir de novos processos de subjectivação próprios da pós-modernidade.

1. Estética e subjectividade

Seguindo de perto a sistematização que nos propõe Ferry, destacaremos com ele cinco grandes momentos decisivos na evolução da questão do sujeito:

a) Entre o coração e a razão: a pré-história da estética ou a querela dos "cogito"

Desde o século XVII que na estética se digladiam duas concepções de arte (duas visões diferentes da subjectividade e ambas no domínio de uma concepção individualista): uma que defende que a arte deve dizer a realidade (tal como a ciência), e deve estar ao serviço da verdade e outra que, pelo contrário, considera que a arte deve expressar o sentimento, naquilo que ele tem de indizível.

A primeira provem sobretudo de uma concepção cartesiana de cogito, cuja essência é ser racional

e a outra radica numa concepção eminentemente pascaliana e sensualista, que situa o essencial da arte no coração.

Mas, apesar das oposições, partem ambas de uma concepção monadológica do sujeito: a comunicação entre estas mónadas só se pode fazer por meio de uma mediação (em Leibniz é Deus, mas pode também ser a Natureza ou uma qualquer outra entidade). Assim, neste modelo, a comunicação, é assegurada por meio de um Deus, do racionalismo de Leibniz ao empirismo de Berkley e Hume.

É contra este modelo que se constitui a *Aesthetica* de Baumgarten, que institui um recuo do ponto de vista divino sobre o humano, procurando a autonomia da sensibilidade. No entanto, porque ainda se encontra demasiado fechada no racionalismo de Leibniz, esta primeira tentativa não consegue ultrapassar certo platonismo, continuando a reproduzir certa hierarquia, que desvaloriza o belo em detrimento do verdadeiro e do bem.

b) O Momento Kantiano

Ainda na linha de Ferry, Kant será o primeiro a conferir uma verdadeira autonomia ao domínio da arte, afastando-se, assim, definitivamente do quadro do classicismo. Ao inverter o platonismo (que postulava o primado do inteligível sobre o sensível), Kant altera também a concepção de subjectividade. De facto, ao valorizar o sensível, valoriza o conhecimento finito, logo, a natureza humana, que assim se distingue da natureza divina.

Defende Ferry (1991, p.45) que

a afirmação da autonomia do sensível não significa nada menos, neste contexto, que a separação radical, talvez definitiva, do humano e do divino. (...) É um golpe fatal para o antigo estatuto do divino, um ato de orgulho do qual não é exagerado dizer que é, na ordem do espírito, comparável àquele outro crime de lesa divindade que é a Revolução na ordem do político.

O aparecimento de outra figura da subjectividade, o juízo reflexivo, no contexto da estética coloca igualmente o problema do acordo dos gostos, ou do senso comum (questão que não se resolverá em Kant de forma monadológica, quer dizer, teológica). Recorrendo à noção de intersubjectividade, Kant faz-nos entrar no universo moderno, no mundo da laicidade, como veremos adiante.

Do ponto de vista do criador, há também modificações, pois o criador deixa de ser aquele

que apresenta ou descobre verdades, para ser um verdadeiro criador: “O gênio faz a sua aparição e a imaginação tende tornar-se a ‘rainha das faculdades’, rivalizando com o divino na produção de novas obras radicalmente inéditas” (idem).

c) O Momento Hegeliano

A estética de Hegel, grandiosa e com momentos brilhantes, esforçou-se por reinterpretar a teoria do gênio, procurando defender o classicismo das brechas que Kant aí abriu: assim, procurou que a reflexão, essência da subjectividade finita, fosse apenas um momento a ser ultrapassado, na proposição especulativa.

Deste modo, em Hegel, a sensibilidade perde autonomia, e a estética transforma-se de novo na expressão de uma ideia no campo da sensibilidade. A diferença com o classicismo dos séculos XVII e XVIII é que ela se transforma agora numa história da arte, sendo a arte sempre um fenómeno do passado: “A reflexão e o gênio devem, portanto, ceder o passo ao sujeito absoluto, ao qual só a filosofia pode pretender dar-nos acesso” (ibidem, p.46).

d) O Momento Nietzscheano

Embora possa parecer paradoxal, a estética de Nietzsche aproxima-se mais de Kant do que de Hegel, pelo papel de autonomização do ponto de vista humano sobre o divino. Com Nietzsche, é Deus quem morre, para dar lugar a um sujeito ‘estilhaçado’, não transparente a si próprio, porque aberto à alteridade do inconsciente.

Com o perspectivismo de Nietzsche (‘não há factos mas apenas interpretações’), surge um novo individualismo, que conduz tanto ao subjectivismo total como ao relativismo absoluto. Desaparece a noção de verdade enquanto adequação e identidade, bem como qualquer possibilidade de monadologia, que harmonize as diversas visões num único sistema do mundo. Tal como o afirma Heidegger, o nietzscheanismo é uma monadologia sem Deus. O mundo é pura multiplicidade, diferença absoluta que só a arte pode expressar.

Para Ferry, é o duplo movimento da estética nietzscheana (hiperrelativismo e hiperrealismo, este que acaba por estar muito perto das concepções de subjectividade de raiz platónica), que está subjacente às expressões da arte contemporânea ligadas ao Vanguardismo (o que de resto veremos

em momento posterior desta reflexão).

Com efeito, Nietzsche, enquanto filósofo do mundo da hiperindividualidade vai ao encontro da ideologia revolucionária mais extrema, da ‘subjectividade’, dos valores da originalidade e inovação, da negação da tradição. Trata-se, paradoxalmente, de retornar aos valores neocartesianos da tábua rasa, num momento em que se quer destruir todo o passado.

Na sua vertente hiperrealista, o Vanguardismo parece chegar, ao opôr-se a todo o barroco, a um hiperclassicismo (veja-se o fascínio dos cubistas e surrealistas, entre outros, pela geometria), que busca outras dimensões espaciais para a expressão plástica, que sejam mais reais que as do mero espaço euclidiano.

Seguindo ainda a reflexão de Ferry, hoje, na política como na arte, não há mais vanguardas. O que hoje temos são *post*-vanguardas: “Estamos a entrar decididos, senão felizes, na era do pós-vanguarda, ou como dizem os arquitectos do “pós-moderno”: a inovação deixou de ser a regra de ouro e o retorno às tradições perdidas, o “revivalismo”, adquire uma certa legitimidade” (FERRY, 1991, p.49).

O real não é mais definido como caos, desarmonia ou dissonância, e a arte mais recente (da música à literatura, passando pela pintura), parte de uma nova figura do sujeito e da sua relação ao mundo, um mundo que hoje se encontra cada vez mais virtualizado e em retirada. Em conclusão, “(...) no termo de uma tal história da subjectividade é de novo para o estatuto da cultura numa sociedade democrática, numa sociedade de indivíduos emancipados do mundo da tradição, que nós seremos inevitavelmente reconduzidos” (idem).

2. O admirável corpo maquínico pós-humano

Na sua muito completa reflexão sobre “Culturas e Artes do Pós-Humano - da cultura das mídias à cibercultura” (2008), Lúcia Santaella coloca exactamente a questão deixada em aberto por Luc Ferry, interrogando-se sobre o que poderá vir a ser a Arte depois da Arte (p. 315). Recordando o modo como Hegel sublinha a incapacidade da arte para satisfazer a exigência de Absoluto por parte do Espírito, refere que ela só se pode entender como “coisa do passado” (ibidem). Por seu turno, sublinha que esta morte não foi apenas levada a cabo pela filosofia e pelos filósofos, mas também

as próprias vanguardas estéticas anunciaram um 'pretensão suicídio da arte' (p.316). Porém, tal como uma "fénix renascida" (p.317)

(...) um novo paradigma tecnológico e maquínico para as artes [surge](...), tendo o seu início na fotografia, prolongou-se no cinema e na holografia, continuou na revolução electrónica, que trouxe consigo o vídeo, para culminar nas imagens computacionais e nas redes comunicacionais da actual revolução digital. (ibidem, p.318)

Em suma, mais do que uma substituição de paradigmas, o que parece estar a verificar-se no momento é uma sobreposição de todas as artes, tendência que não cessa de se aprofundar e que contraria a percepção de um fim para a arte. Partilhando da leitura de Vattimo, Santaella defende que "a morte da arte constitui, portanto, a época do fim da metafísica como Hegel a profetizou, como Nietzsche a viveu e Heidegger a registou" (p.321). Ora o que morreu foi o conceito renascentista de autor, que continha certa concepção de subjectividade a partir da qual a nossa relação com as imagens se formou. A pós-modernidade virá, de acordo com a autora, colocar em causa este conceito de autor, promovendo em simultâneo "(...) o questionamento da concepção de tempo e de história como progressão linear, teleológica que norteou o projecto da modernidade" (p. 323).

E prossegue:

Do bojo desse questionamento nasciam práticas e desejos proliferantes, justapostos e disjuntos direccionados para a multiplicidade em detrimento da unidade, da diferença em lugar da identidade, para o movimento dos fluxos e dos arranjos móveis em detrimento dos sistemas. Foi nas artes que essa efervescência se fez mais sentir (...). (ibidem, p. 323)

Reforçando este movimento, encontramos ainda a teoria do não-objecto que

(...) antecipou a tendência para a imaterialidade do objecto artístico, manifesta tanto na arte conceitual quanto nas artes electrónicas actuais feitas de luzes que desvanecem no tempo e de fluxos e refluxos instáveis de energia e informação. (ibidem, p.324)

O resultado de toda esta situação leva a autora a uma enorme perplexidade e incerteza relativamente ao que hoje pode ser considerado arte. De qualquer modo, chama a atenção para o facto de que,

quando novos suportes tecnológicos surgem, são os artistas que sempre tomam a dianteira na exploração das possibilidades que se abrem para a criação. É em razão disso que um filão importante

das artes actuais está localizado nas produções que fazem uso das tecnologias digitais, das memórias electrónicas, das hibridizações dos ecossistemas com os tecnossistemas. (ibidem, p.326)

A partir daqui, a autora passa a referir-se à bioarte ou arte biológica e mais especificamente à biotelemática (onde os processos biológicos se encontram associados às telecomunicações computadorizadas) e à arte transgénica (que utiliza a engenharia genética para criar novas formas de vida).

É claro que aqui estamos já no seio do cruzamento ente arte, ética, técnica e filosofia. Disto mesmo se apercebe a autora ao afirmar: "quando o próprio *design* da vida está em jogo e posto nas mãos dos humanos, a sensibilidade à flor da pele do artista não pode deixar de atender a esse chamamento" (p.328).

Estaremos ainda no domínio da arte ou da estética? E de que arte ou de que estética? Santaella lança mão de Pierce, que, de algum modo, legitima "(...) a obsessão do artista, porque respira o oxigénio de uma destinação inalienável para o admirável que, segundo Pierce (...) consiste no empenho ético direccionado para o ideal estético de levar a razão estética a crescer no mundo" (p.329).

Ora é aqui que começam as nossas dificuldades: de que "razão estética", que deverá crescer no mundo, estamos nós a falar?

A autora responde, recorrendo de novo a Pierce, que teria desenvolvido uma teoria estética absolutamente inovadora: "por estética ele não entendia uma ciência do belo, mas uma ciência que tem por tarefa indagar sobre estados de coisas que são admiráveis por si sem qualquer razão ulterior" (p.329).

Ora, muito antes de Pierce, tinha Kant constituído todo um campo de autonomização do juízo estético e, para além disso, retirado a estética da mera discussão em torno do Belo para a catapultar para além disso, para o Sublime.

A grande diferença entre Kant e Pierce é que o fim último da ética não é a estética, pelo que não caberia ao Homem/Sujeito/Artista tornar-se Deus para (re)criar a humanidade e o mundo. Quer dizer, enquanto na reflexão de Pierce/Santaella encontramos a aspiração a um artista homo-divino-ex-maquina apostado no ideal do crescimento da razão criativa no seio da vida, "introjectando a semente do admirável" no campo da acção experimental da ciência, "transmitindo ao

cientista o apelo do admirável” (p.333), em Kant, como veremos, a arte é reconduzida à sua condição humana, demasiado humana.

3. Do juízo de gosto à estética do sublime – Kant

A obra de Kant desde cedo recebeu uma atenção proporcional à revolução que pretendeu introduzir no modo como se compreendia (e em especial na ciência) o modo de produção de conhecimentos válidos sobre o mundo. Se na sua “Crítica da Razão Teórica”, Kant procede a uma Revolução Copernicana, ao chamar a atenção para o papel determinante do plano transcendental do sujeito na produção de juízos sintéticos *a priori* (verdadeira garantia de validade do conhecimento científico), deixando o númeno – o que poderia ser ‘o mundo’ ‘o em si’, ‘a verdade’ – na esfera do incontornavelmente incognoscível para o sujeito, desloca a ontologia para uma espécie de antropologia que, longe de limitar o campo e acção humana lhe amplia e legítima as suas possibilidades.

Do mesmo modo, na “Crítica da Razão Prática” a possibilidade de produção de um juízo moral encontra também no sujeito a dimensão formal do dever como garantia de uma lei moral, que se impõe à consciência e funda, pela via prática, a necessidade absoluta do Infinito, logo de Deus. No entanto, essa legitimação última em Deus, pela via da acção moral prática não desloca de modo nenhum o centro da exigência ética que continua a residir na acção conforme a lei moral, que o sujeito moral reconhece presente em si como uma tensão para a perfeição (no caso a santidade).

Seguindo esta muito original onto–antropologia, que funda o mundo como um mundo humano, verificamos que Kant produz uma obra dedicada à estética que, embora não tendo sido aquela que vinga na modernidade e depois na pós–modernidade (como Luc Ferry muito bem sublinha), vai na mesma linha das anteriores Críticas: com efeito na “Crítica da Faculdade de Julgar”, dedicada à estética, Kant fará residir a possibilidade do juízo estético também no plano transcendental, quer dizer no plano do humano (e não do divino), ao mesmo tempo que prolonga a estética do domínio do Belo para atingir o Sublime (conceito que não pode deixar de nos lembrar da noção de ‘Admirável’ de que nos falava Pierce/Santaella). Como veremos, será através da estética que Kant poderá estabelecer a possibilidade da comunicação humana, ultrapassando as aporias em que ela se encontrava desde Leibniz, numa

espécie de monadologia na qual o máximo que se esperava da comunicação sobre o belo entre os homens decorreria de forma indirecta e a necessitar de uma entidade divina para garantir um mundo não apenas feito de solilóquios.

3.1 – A especificidade do juízo estético

Philonenko, um dos maiores tradutores e estudiosos de Kant, chama a atenção para o facto de nem os juízos estéticos nem os teleológicos (ao contrário dos juízos matemáticos e físicos) poderem determinar ou construir *a priori* o seu objecto e, portanto, não poderem aspirar a uma universalidade objectiva. Assim, a sua universalidade é subjectiva.

Com efeito, a reflexão é o processo inverso ao esquematismo transcendental: enquanto a reflexão consiste num “(...) procedimento do espírito para procurar, no que é particular (imagem) a sua significação universal (o seu conceito) (...)” (PHILONENKO, 1974, p. 9), o esquematismo transcendental próprio da ciência consiste no “(...) procedimento da imaginação para procurar relativamente a um conceito (universal), a sua imagem (particular) (...)” (ibidem).

Mas o que é mais relevante nesta obra será assinalado por Philonenko nos seguintes termos: “(...) *A Crítica da Faculdade de Julgar* é uma tentativa de resolver o problema central da filosofia moderna: a intersubjectividade” (p.10).

Com efeito, a questão da intersubjectividade é particularmente revelada na questão Estética (como de resto também o sublinha CASSIRER, 1998), uma vez que aí a questão fundamental é saber–se como é que um sentimento particular a propósito de um objecto que eu designo de belo pode recolher o consenso universal ou tão só de outro ser humano. Em última análise, a questão que aqui se coloca é a de se saber como é possível a comunicação entre os homens, ultrapassando o “eu” para atingir o “outro”. Daí a máxima da “Crítica da Faculdade de Julgar”: ‘pensar colocando–se no lugar do outro’.

Na verdade, se na primeira Crítica (da Razão Pura) a comunicação entre os homens decorre através do conhecimento (logo, de uma forma indirecta, apoiando–se no objecto ou conceito e não reencontrando aí directamente o homem), na segunda (“Crítica da Razão Prática”), é possível a comunicação do homem com o outro homem,

enquanto ser racional. Trata-se de uma comunicação moral, de natureza indirecta, pois que é mediatizada pela lei moral, situação só ultrapassada na “Crítica da Faculdade de Julgar”, na qual é possível uma comunicação directa do homem com o homem, sem passar pela mediação do conceito ou da lei.

De acordo com Philonenko, esta comunicação directa é mesmo o fundamento, a inteligibilidade, de todo o conhecimento (1) e de toda a acção moral (2) pois,

os modos de comunicação indirecta pressupõem a experiência mais original da comunicação directa. É somente sobre o fundo desta experiência original da intersubjectividade humana, que Kant analisa na Crítica da Faculdade de Julgar Estética, que podem desenvolver-se as modalidades indirectas da comunicação. (ibidem, p. 11)

Assim, esta “Crítica da Faculdade de Julgar” adquire uma importância fundamental no sistema ao constituir-se numa “lógica da intersubjectividade”, quer dizer, “(...) como uma lógica da significação”¹. De acordo com Philonenko, “(...) a Estética (...) penetra neste lugar original onde dois seres que tudo separa por um olhar objectivo se unem e põem de acordo num juízo de gosto” (ibidem, p. 12).

Reforçando ainda mais a importância da “Crítica da Faculdade de Julgar” no contexto da obra de Kant, Philonenko chama a atenção para a existência de uma ligação vertical entre as três Críticas. Pode-se considerar a Filosofia kantiana como uma ‘doutrina dos abismos do espírito’, os quais seriam o abismo da existência objectiva (a incognoscibilidade do nùmeno), o abismo da organização (o mundo não é avulso mas constitui um reino dos fins) e o abismo da individualidade e da personalidade ou da vida que é tratado na CFJ no âmbito da qual se conclui que a organização não é por si só vida, pois falta-lhe a individualidade, ou, noutros termos, a subjectivação (veja-se a diferença entre um homem e uma árvore). Só no homem surge a consciência que torna possível “saber de si como de um eu” (ibidem, p. 14). Estamos em pleno processo de subjectivação, totalmente imersos no domínio da criação e fruição artística.

E será ainda a partir deste 3) abismo que encontraremos um 4): o abismo da personalidade: qual é o destino do homem? (questão da “Razão Prática” à qual também a “Crítica da Faculdade de Julgar” nos conduz).

Assim, se na “Crítica da Razão Pura” tinham sido estabelecidos os princípios *a priori* do entendimento e a legitimidade do seu uso (logo, os seus limites), bem como a função reguladora das ideias; se na “Crítica da Razão Prática” foi estabelecido o único princípio *a priori* que aí se encontra e que se conecta à faculdade de desejar, trata-se agora de perguntar se a faculdade de julgar possui princípios *a priori*; se sim, são eles constitutivos ou simplesmente reguladores (não indicando assim um domínio próprio) e, finalmente, se a faculdade de julgar dita uma regra aos sentimentos do prazer e de pena, uma vez que se trata do meio termo entre a faculdade de conhecer e desejar.

3.2 – Analítica do Belo

Kant começa por definir a faculdade de julgar em geral como “(...) a faculdade que consiste em pensar o particular como compreendido sob (no) universal (...)” (KANT, 1974, p.27). Porém, o juízo de gosto é estético e não é um juízo de conhecimento. Por consequência, ele não é lógico, mas subjectivo: ele não designa nada no objecto, mas relaciona-se apenas com a maneira pela qual o sujeito sente quando é afectado pela representação. A satisfação que determina o juízo de gosto é desinteressada.

Para além disso, o juízo de gosto afirma a independência do sujeito face ao objecto:

Vemos facilmente que o que é importante para dizer de um objeto que ele é belo e provar que eu tenho gosto, é o que eu descubra em mim com base nessa representação e não aquilo que em mim possa depender da existência de objeto. (...) Para servir como juiz em matéria de gosto a última coisa com que me devo preocupar é com a existência do objecto, mas pelo contrário ser indiferente a tudo a que a isso diga respeito. (ibidem, p.50)

Assim, a revolução copernicana que Kant traz também para a estética consiste no seguinte: a universalidade estética não diz respeito ao conceito do objecto, considerado na sua esfera lógica, mas à esfera dos sujeitos que ajuízam. Os juízos de gosto são singulares, embora possa deles resultar um juízo lógico universal. De forma a precisar o alcance desta universalidade, Kant acrescenta: “desde que produzamos um juízo sobre os objectos unicamente apoiados em conceitos, toda a representação de beleza desaparece. Não podemos pois indicar uma regra a partir da qual alguém poderia ser obrigado a reconhecer a beleza de uma coisa” (ibidem, p.59).

E ainda:

Por onde se vê que, no juízo de gosto não é postulado nada mais do que essa *universalidade das vozes* em relação à satisfação sem a mediação dos conceitos; em consequência <postula-se> a *possibilidade* de um juízo estético que pudesse ser considerado válido, ao mesmo tempo por todos. O juízo de gosto não postula ele próprio a adesão de cada um (só um juízo lógico universal pode fazê-lo, porque ele pode apresentar razões); ele não faz senão *atribuir* a cada um esta adesão como um caso da regra, da qual ele aguarda a confirmação do acordo dos outros, e não os conceitos. O assentimento universal é, portanto, apenas uma ideia (...). (ibidem, p.59–60)

Ouseja, no juízo de gosto primeiro vem a consideração sobre o objecto e só depois o sentimento de prazer: de acordo com Kant, é a comunicabilidade universal do estado de espírito atingido no juízo de gosto que é o seu fundamento: “a universal comunicabilidade subjetiva do modo de representação num juízo de gosto, devendo produzir-se sem pressupor um conceito determinado, não pode ser qualquer outra coisa senão o estado de espírito no livre jogo da imaginação e do entendimento (desde que se ponham de acordo entre si, como é necessário para o conhecimento em geral)” (ibidem, p.61).

Assim, este estado de um jogo livre das faculdades de conhecimento numa representação (que deve poder comunicar-se universalmente) precede (e é a origem) do prazer que o objecto representado proporciona. Na verdade, “o que incita as duas faculdades (imaginação e entendimento) para uma atividade não-determinada, mas apesar disso comum em função da representação dada (;) é a sensação a partir da qual o juízo de gosto postula a comunicabilidade universal” (ibidem, p.62).

Assim, Kant apresenta outra dimensão do Belo: “é belo o que agrada universalmente sem conceito” (idem), à qual acrescenta ainda que não há nenhum fim (nem objectivo nem subjectivo) no objecto cuja representação suscita o juízo de gosto, mas este fundamenta-se na simples forma da finalidade subjectiva presente na representação.

Duas outras ideias são ainda acrescentadas por Kant à noção de Belo: “A beleza é a forma da *finalidade* de um objeto, desde que seja percebido nele próprio sem *representação de um fim*” (ibidem, p.76), e ainda “É belo o que é reconhecido sem conceito como objecto de uma satisfação necessária” (ibidem, p.80).

Ambas sublinham a ausência de uma lei, fim ou conceito que pré-determine o objecto de arte, mas que os sujeitos podem intersubjectivamente reconhecer como tendo um fim em si próprio e comunicando o sentimento de satisfação que a ambos os atravessa a propósito daquele objecto.

Kant recorda aqui que o conceito de gosto consiste numa “(...) faculdade de julgar um objeto em relação à *legalidade livre* da imaginação” (ibidem, p.80) e que a imaginação é produtiva e espontânea, enquanto criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis.

Trata-se, finalmente, de “(...) legalidade sem lei, e um acordo subjectivo da imaginação com o entendimento sem acordo objectivo, uma vez que neste último caso a representação está ligada a um conceito determinado do objecto(…)” (ibidem, p.81).

3.3 – Analítica do Sublime

Tanto o Belo como o Sublime têm em comum o facto de agradarem por eles mesmos, ou seja, suporem um juízo por reflexão e não um juízo determinante, nem algo proveniente meramente dos sentidos. Tanto num como noutro caso, trata-se de juízos singulares, que se dão a cada sujeito como universalmente válidos, embora sem qualquer pretensão no que respeita ao conhecimento dos objectos, mas apenas respeitando ao sentimento de prazer.

Há, no entanto diferenças consideráveis entre ambos:

(...) o belo parece adequar-se à apresentação de um conceito indeterminado do Entendimento, e o sublime a um conceito indeterminado da Razão. Assim a satisfação relativa ao belo está relacionada com a representação da *qualidade*, e no outro caso está relacionada com a *quantidade*. (KANT, 1974, p.84)

Deste modo, enquanto o belo conduz a um sentimento de ‘épanouissement’ (florescimento) da vida e é susceptível de ser ligado à atracção e à imaginação, no caso do sublime a fruição é indirecta e suscita antes a admiração e o respeito, pelo que se trata de um prazer negativo.

A apreciação lógica de uma dada grandeza é algo de objectivo, mas a sua apreciação estética é uma medida simplesmente subjectiva. A representação em nós de uma tal grandeza provoca normalmente uma satisfação, mesmo que o objecto seja desprovido de forma. Trata-

se, segundo Kant, de uma satisfação relativa à extensão da imaginação, ela mesma.

Quando dizemos que uma coisa é absolutamente grande, e por isso sublime, o que pretendemos dizer é que nenhuma medida fora dessa coisa é apropriada para avaliar a sua grandeza².

Assim, para Kant, é Sublime aquilo que “revela” uma faculdade da alma que ultrapassa toda a medida dos sentidos. Ou, por outros termos, o que é Sublime é o nosso sentimento de infinitude face às possibilidades do mundo e da vida (e não um dado objecto ou realidade, concreta ou virtual), facto que abre portas à possibilidade de uma infinita subjectivação (que não a manipulação objectiva do mundo - impossível de realizar precisamente pela sua infinitude -, pois o que é admirável/sublime não é o mundo mas o sujeito). Trata-se também aqui de uma verdadeira revolução copernicana!

Com efeito, para Kant, toda a avaliação da grandeza dos objectos da natureza é, ao fim e ao cabo, estética (quer dizer, subjectivamente e não objectivamente determinada):

(...) para a avaliação estética da grandeza há um máximo e eu digo sobre isso que, uma vez considerada como uma medida absoluta, em relação à qual não há nada que possa ser subjectivamente maior (para o sujeito que ajuíza), isso implica a Ideia do sublime e produz essa emoção que nenhuma avaliação matemática da grandeza pelos números seria capaz de suscitar (...). (ibidem, p.91)

É a Razão que exige a apresentação de um todo infinito, pretendendo que o infinito possa ser pensado como um todo (o que ultrapassa toda a medida dos sentidos). Ora, como pensar a grandeza infinita leva ao sentimento do Sublime, então “a natureza é tão mais Sublime nos seus fenómenos, quanto a intuição suscite a Ideia da sua infinitude” (ibidem, p.94).

Mas toda a avaliação estética da grandeza exige um esforço para chegar à sua compreensão, ao mesmo tempo que se reconhece a sua impotência, dado que o todo da natureza (o infinito) não pode ser dado nos sentidos. Assim, verdadeiramente não é o objecto que é sublime, mas a disposição da alma na avaliação do objecto: “(...) o verdadeiro sublime não está senão na mente de quem avalia e que de modo algum o devemos procurar no objecto natural, que suscita esta disposição no sujeito” (ibidem, p.95).

Em seguida Kant dá como exemplo de Sublime as massas montanhosas sem forma e o Sublime matemático, reiterando que o Sublime se encontra não nos objectos mas no sujeito.

O Sublime é ainda um sentimento de pena, suscitado pela insuficiência da imaginação na avaliação estética da grandeza para a avaliação da razão. É, ao mesmo tempo, um sentimento de alegria porque tudo que a natureza apresenta como objecto aos nossos sentidos é demasiado pequeno em comparação com as Ideias da Razão, acordando em nós o sentimento da nossa destinação supra-sensível. Ou pelo menos da nossa subjectivação infinita.

Assim, enquanto ao nível do belo a finalidade subjectiva encontrava-se por um jogo harmonioso entre o entendimento e a imaginação, ao nível do sublime essa mesma finalidade é produzida pelo conflito entre imaginação e Razão.

Em conclusão:

(...) o sublime não está contido em nenhuma coisa da natureza, mas apenas no nosso espírito, na medida em que podemos nos tornar conscientes de sermos superiores à natureza em nós (apesar de ela exercer a sua acção em nós). Tudo o que em nós suscita esse sentimento, como a *força* da natureza, que solicita as nossas forças, é portanto dito Sublime (mas incorrectamente); e é apenas sob a pressuposição dessa Ideia em nós e em relação a esta que nós somos capazes de chegar à Ideia da natureza sublime deste Ser, que faz nascer um profundo respeito não só pela força, que se manifesta na natureza, mas ainda e sobretudo pela faculdade, que está em nós, para julgar isto sem medo e pensar que o nosso destino é ainda mais sublime. (ibidem, p.102)

Deste modo, o juízo estético sobre o Sublime não supõe necessariamente erudição, mas disposição para o sentimento pelas Ideias (práticas), ou seja, para o sentimento moral. A cultura introduz apenas algo de convencional na sociedade e o sublime, pelo contrário, enraíza-se na natureza humana e é aí que se funda “(...) a necessidade do acordo do juízo do outro sobre o sublime com o nosso, e nós compreendemo-lo ao mesmo tempo no nosso” (ibidem, p.103).

Kant dá ainda outros dois exemplos de sublime: o céu estrelado (um véu vasto que compreende tudo) e o oceano, visto como os poetas o veem: “(...) segundo o espectáculo que ele dá à vista, seja quando é contemplado em repouso como um espelho de água claro que não está limitado senão pelo céu e, logo que agitado, seja como um abismo

ameaçando tudo engolir, sendo-nos de qualquer modo possível encontrar o sublime” (ibidem, p.107).

Quanto à forma humana, o Sublime também não se encontra procurando racionalmente a lógica dos seus membros ou das suas formas (isso fica para a ciência) mas, recorda Kant,

a finalidade estética consiste na legalidade da faculdade de julgar na sua *liberdade*. A satisfação que resulta do objecto depende da relação na qual nós queremos colocar a nossa imaginação; é necessário somente que dela própria ela mantenha o espírito numa actividade livre. Pelo contrário, se uma outra qualquer coisa determina o juízo, quer se trate de uma sensação ou de um conceito do entendimento, pode haver aí uma certa legalidade, mas não há mais o juízo de uma faculdade livre de julgar. (idem)

4. Um passo atrás em direcção ao homem ou ao ciborg-homem

Após esta longa viagem através da estética de Kant, para a qual Santaella/Pierce serviu de estímulo e Luc Ferry de guia, nalgumas das principais intuições desta reflexão, queremos concluir afirmando que o que é Admirável não é o mundo e as suas possibilidades técnicas de subjectivação virtual e infinita através de uma expansão técnica e maquínica que faria dele em última análise um criador-Deus, num sistema monodológico, hipernarcísico e, em última análise, de incomunicação.

Em vez disso, propomos, recuando um passo atrás até Kant, substituir o conceito de Admirável pelo de Sublime, pois Sublime é o Homem (seja lá o que isso for; poderemos mesmo adoptar o conceito híbrido de ciborg-homem) e são as suas possibilidades de intersubjectivação, infinitas por natureza, horizontes abertos pela possibilidade de uma comunicação que não está garantida por nenhuma lei a *priori* ou divina, mas que ainda assim retira do particular (do objecto artístico concreto ou tão somente da arte em geral) a possibilidade de uma comunicação empática universal entre todos os homens, com os seus mundos reais, virtuais, maquínicos e corporais.

E não é de outra coisa que nos fala o “Manifesto Cyborg” de Donna Haraway quando nos remete para as ‘vertigens do pós-humano’ (cf. HARAWAY; KUNZRU; TADEU, 2000) em Antropologia do Cyborg. Na verdade, o Cyborg não funda uma outra antropologia que não seja a do Humano. De facto ela revela outro e meso humano, que poderemos chamar de pós-humano, ciborg, corpo-maquínico,

super-homem, ciborg-homem, mas ainda assim estamos face a um discurso sobre o infinitamente humano, dessubstantivado, desessencializado agora, mas não dessubjectivado.

Ou, como refere Tomaz Tadeu, “o ciborgue nos força a pensar não em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. O mundo não seria constituído, então, de unidades (“sujeitos”), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. Primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os indivíduos e os sujeitos são secundários, subsidiários” (ibidem, p.15) É então de possibilidades infinitas de comunicabilidade, (inter)subjectivação infinita, hibridação, trocas, mistura e implosão de limites que estamos a falar em primeiro lugar, numa linha que nesta reflexão quisemos fazer remontar à “Crítica da Faculdade de Julgar” de Kant.

Tudo o resto participa, como muito bem o coloca Haraway logo no início do seu “Manifesto Cyborg” de

um mito político, pleno de ironia, (...) fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. Um mito que poderá ser, talvez, mais fiel - na medida em que a blasfémia possa sê-lo - do que uma adoração ou uma identificação reverente. A blasfémia sempre exigiu levar as coisas a sério. (;) A blasfémia nos protege da maioria moral interna, ao mesmo tempo em que insiste na necessidade da comunidade. Blasfémia não é apostasia. A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem - ainda que dialeticamente - em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista. No centro de minha fé irónica, de minha blasfémia, está a imagem do ciborgue. (ibidem, p.35)

Levemos Haraway a sério: o ciborg é um mito; o ciborg é uma estratégia retórica; o ciborg é uma política dos corpos e da possibilidade da intersubjectivação comunicativa. O ciborg não é uma coisa, mas uma estratégia de resistência construtiva em comunidade, quer dizer em intersubjectividade e intersubjectivação. O ciborg estende os limites do humano no humano. Ele é “(;) um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade

em sua construção” (ibidem, p.37).

Deste modo, o “admirável” pós-homem de Santaella/Pierce, deus criador e todo poderoso de uma realidade que pode ser infinitamente expansível, deverá ser em nosso entender substituído, num passo atrás, pela imagem irónica e blasfema do ciborg-homem que, no embate com o mundo, as ideias, a natureza, os animais as máquinas, os mundos virtuais e os reais, encontra a revelação da dimensão Sublime da sua própria existência, inscrita nos seus próprios processos de subjectivação e comunicabilidade de que só a arte (toda a arte) dá pleno e admirável testemunho.

REFERÊNCIAS

CASSIRER, E. **Filosofia das Formas Simbólicas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FERRY, Luc. **Homo Aestheticus** - L'invention du goût à l'âge démocratique. 2eme edition. Paris: Bernard Grasset, 1991. (Collection Le Collège de Philosophie).

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Orgs.). **Antropologia do Ciborgue** - As Vertigens do Pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HEGEL, G. W. F. **La Phénoménologie de L'Esprit**, Tome II. Traduction Jean Hyppolite. Paris: Aubier, Éditions Montaigne, [s.d].

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Guimaraes Editores, 1993.

KANT, Emmanuel. **Critique de la Faculté de Juger**. 3ème edition. Traduction par A. Philonenko. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

LEIBNIZ, G. W. **La Monadologie**. Paris: Librairie Delagrave, 1925.

PHILONENKO, A. Introduction. In: KANT, Emmanuel. **Critique de la Faculté de Juger**. 3ème edition. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. p. 7-21.

PIERCE, C. S. Escritos Coligidos. Tradução Armando D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. 36.

SANTAELLA Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-Humano** - da cultura das mídias à cibercultura.

3.ed. São Paulo: Paulus, 2008.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

VATTIMO, G.; RAVOTTI, Pier Aldo. **El Pensamiento Débil**. Madrid: Cátedra, 1990.

Sobre a autora

Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista é Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro, Portugal e Diretora, na Universidade de Aveiro, do Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e do Minho. Em 2013, realizou as suas Provas de Agregação na Universidade do Minho, na área de especialização de Hermenêuticas Culturais. Doutorou-se em Cultura pela Universidade de Aveiro, em 2002, com especialização em Filosofia da Cultura. Concluiu, em 1996, o Mestrado em Psicologia da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra e licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1986. No mesmo ano de 1986 começou a sua atividade profissional como jornalista e desde então lecionou e conduziu investigação em Estudos Culturais, nas áreas de intersecção entre as Ciências Humanas e Sociais. Nos últimos anos seus interesses de investigação estão centrados principalmente nos estudos pós-coloniais, de género, e do ócio e do turismo cultural, áreas em que também tem orientado diversos doutoramentos, pós-doutoramentos e mestrados. Nos últimos anos tem-se interessado também pelas relações entre a universidade e o ativismo social. Participa de diversas redes de investigação nacionais e internacionais. É coeditora da Revista Lusófona de Estudos Culturais UA/UM (<http://estudosculturais.com/revistalusoфона/index.php/rlec/index>) e membro do Conselho Científico desta e de muitas outras publicações científicas. Tem obra diversa publicada nacional e internacionalmente na área dos Estudos Culturais (consultar página web: <http://mariammanuelbaptista.com/publicacoes.htm>).

TIAGO BAPTISTA: HISTÓRIAS DE HOMENS E LENDAS DA PINTURA

Susana Rocha

Resumo

O presente artigo pretende dar a conhecer uma perspectiva individual do trabalho plástico do artista Tiago Baptista. Nele encontramos uma profunda relação com um universo de preocupações que se centralizam na identificação das nossas falhas humanas. Neste vasto contexto são convocadas antigas lendas da História da Pintura e são pressentidas variadas referências de autores que integram essa mesma história. Partindo da praxis do próprio autor, das suas palavras, e das palavras que outros construíram a partir das suas representações ambíguas, importa perceber como a simbiose das questões enumeradas sustentam as imagens criadas por Baptista.

Palavras-chave:

Tiago Baptista, Falhas Humanas, Lendas da Pintura, Fracasso.

Recorro ao uso de um espaço “arruinado” à “omnipresença da ruína”, a lugares que não existem, que são quase lugares do nada, sítios sem função, que foram projectados para determinada acção mas que ficaram desprovidos da sua função a meio do processo civilizacional, a meio de um projecto de desenvolvimento. [...]

É a partir desta ideia de falha, de interrupção de um processo, de um projecto: um projecto social, político, cultural, religioso, de construção daquilo que é a nossa índole, a nossa personalidade, a nossa existência enquanto seres individuais e colectivos, que tento, no fundo, ter presente a ideia de que há uma falha na construção do projecto que somos nós. (Baptista, 2011: Maio)

Nascido em Leiria (Portugal) em 1986, Tiago Baptista tem vindo a construir um percurso socialmente envolvido, recorrendo à realidade que lhe é mais familiar: os lugares, as fisionomias, as pessoas, as histórias... As suas palavras ressoam em cada tela, e com atenção, podemos também por lá encontrar Portugal, os seus afectos e algumas

Abstract

This article aims to present an individual perspective on Tiago Baptista's work. In it, we find a deep relationship with a universe of concerns related with the identification of our human flaws. In this wider context old legends about the History of Painting are called upon his work, mixed with several references of notable artists who integrate that same history. Through the praxis of this author, through his own words, and the words that others have found faire to create about this ambiguous representations, it is important to understand this specific symbiosis which supports the images made by Baptista.

Keywords:

Tiago Baptista, Human Flaws, Legends of Painting, Failure.

lendas basilares da história da pintura.

A partir da ideia de uma falha social, de uma civilização fracassada, de um mundo por cumprir povoado por anti-heróis, Tiago Baptista cria imagens que se instalam em nós e provocam uma sensação de familiaridade primitiva, materializando representações escondidas das nossas inquietações, onde o absurdo se funde com a realidade.

Por ocasião da sua exposição “O que fazer com isto?” na Galeria 3+1 em Lisboa, em 2012, Catarina Domingues, que conhece profunda e intimamente as questões que ocupam o universo criado por Tiago Baptista, escrevia num pequeno livro de sala: Ao longe a paisagem desmoralizada. A ruína dos valores estranhamente assumida na ruína de um colectivo. Lugares transformados em não lugares, a imobilidade, a passividade, os edifícios que repousam solitariamente. O gesto esquecido do homem. Os lugares adormecidos no tempo, a consciência dessa dormência colectiva, o nada à espera de acontecer. (...) O homem edificou cidades, definiu propriedades



Figura 1 – Tiago Baptista.

e defendeu-as e dominou-as. No entanto, é na simplicidade da folha da couve que reside o espanto, na agressividade das silvas, no chão pantanoso, nas pequenas ervinhas que corajosamente existem nos solos. Aconteceu que existíssemos, tal qual ervas daninhas, espontaneamente sobrevivendo, falta agora o sentido, pois para além de transportarmos o dom da vida, carregamos o pensamento, o uso da razão. (Domingues, 2012)

Este artigo procurará dar a conhecer em maior detalhe a obra de Tiago Baptista, nos seus múltiplos desdobramentos, que incluem a pintura, o desenho, a banda desenhada, e até o cartaz. Ao longo deste percurso tornar-se-á evidente a vontade paradoxal de Baptista em mostrar não só um mundo no limiar do fracasso (paradoxalmente procurando resgatá-lo), mas também a convocação de influências da história da pintura, que enriquecem e tornam complexo o simbolismo presente nas suas imagens.

Heróis que não o são

O Narciso! O das Fossas, pode ser um qualquer produtor suinícola português. [;] Represento um senhor que se apaixona por si ao ver o seu reflexo numa fossa. Esta ideia surgiu numa viagem que costumo fazer para os lados do Cadaval e vejo lá ao fundo umas fossas a céu aberto, bem bonitas,

e que pouco reflectem sem ser a ganância e falta de responsabilidade de quem fez com que essas crateras escavadas na terra, que servem para guardar dejectos de animais, existissem. (Baptista, 2010: Abril)

Esta pintura representa um sujeito, com pinta de futebolista gingão, símbolo da glória, da ascensão social e monetária [;] Este sujeito é um modelo, um módulo, um exemplo a seguir. Aparece aqui como um guardião, o porta-estandarte de uma cultura, o símbolo de uma nação – a Nação Portuguesa, terra de grandes feitos. Por de trás deste sujeito um rebanho espezinha um conjunto de livros. Esta personagem é também um guardador de rebanhos, um "Pastor". (Baptista, 2010: Abril)

A pintura de Tiago Baptista, mais que autobiográfica é geracional, no sentido de que traduz as ansiedades não de um indivíduo mas de uma geração e do que a toca de forma premente. Isto é notório na pintura de 2009, onde cria a figura do herói nacional, numa crítica clara que exprime tanto de forma visual como de forma escrita no pequeno texto explicativo que publica.

A personagem (o futebolista) de inspiração real, e facilmente reconhecível, apresenta-se como um símbolo nacional e portanto um modelo a ser seguido na representação dos valores de um

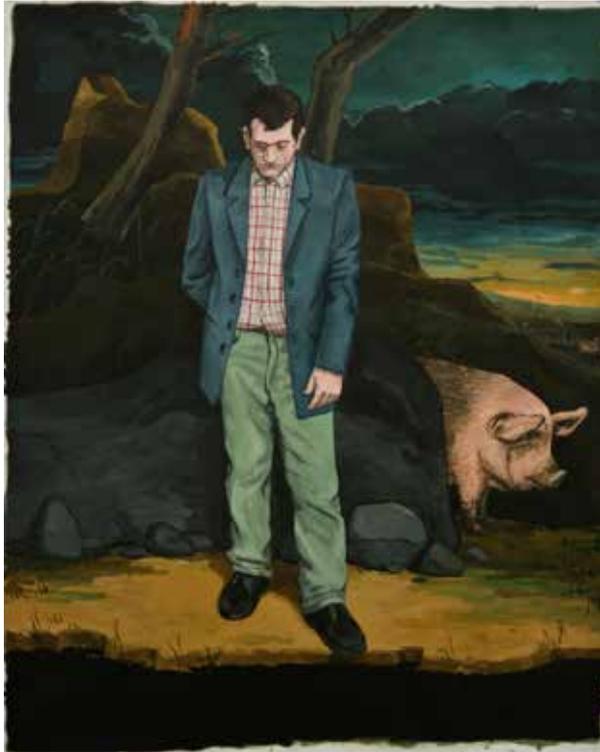


Figura 2 – Tiago Baptista, “O Narciso das Fossas”, 2010, Acrílico sobre papel, 190x150 cm

país. Porém, o que vemos é uma figura mediática transformada num pastor (palavra também usada de forma insultuosa em determinados contextos, sendo símbolo de pequenez intelectual), que passeia um rebanho (uma nação?), sobre livros esquecidos ao longo do caminho, mostrando como perderam importância.

Um ano mais tarde, surge um “Narciso” numa nova demonstração de incredulidade social. Aqui, foi o lugar (as fossas do Cadaval) que reclamou a criação da personagem, que na sua contemplação narcisista, esquece um bem maior - o bem colectivo.

Lugares e os seus ocupantes relacionam-se e confundem-se nas mensagens visuais do artista. Se os lugares são ruínas, também as pessoas parecem vestígios de gente. Ora por ganância, arrogância ou egocentrismo, mas também por desespero, por má sorte, da qual não têm culpa. Estas personagens proliferam, num desfile de dificuldade em serem maiores que si mesmas.

Sobre “No Job”, Tiago explica: “Bem; é um tipo a afogar-se em merda porque não tem emprego. [;]



Figura 3 – Tiago Baptista, “O Herói Nacional”, 2009, Acrílico sobre papel, 196x200 cm

O sujeito vê o mundo a acabar, as trevas a chegar, o desespero a possuí-lo, o céu a fechar-se e a merda a sugá-lo para o fundo.” (Baptista, 2009: Janeiro)

O mesmo desespero é evidente em “Sem Título” de 2010, onde num auto-retrato de rosto escondido, Tiago Baptista surge como alguém cansado de “atirar o barro à parede”, alguém exausto de tentar, e que lentamente se vai tornando barro, e desaparecendo na sua fusão com este símbolo de fragilidade.

É paradoxal e desolador, que neste mundo de heróis que não o conseguem ser, tenhamos em duas extremidades distintas de um mesmo espectro, tanto a figura aparentemente respeitável que desilude e trai a sociedade, como o homem esforçado que não consegue corresponder às suas expectativas e às de outros.

O desfile continua. Num novo auto-retrato, um homem luta contra as silvas e talvez contra si mesmo:

Penso o momento labiríntico da experiência humana em que aquele que procura se deixa encurralar, gera a partir de si os obstáculos ao seu percurso, esse embate consigo mesmo em que as silvas aparecem do exterior amarradas a um interior complexo, um

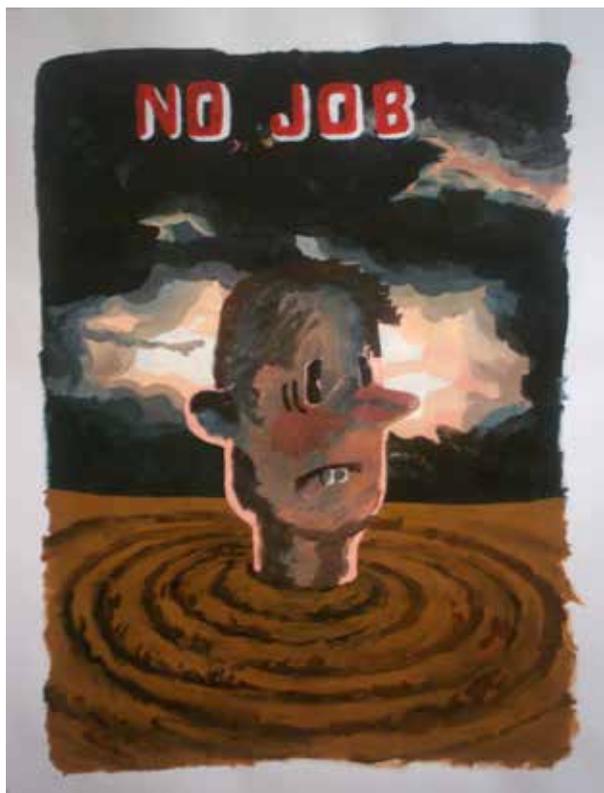


Figura 4 – Tiago Baptista, “No Job”, 2009, Acrílico sobre papel, 140x110 cm.

emaranhado de silvas caindo levemente no corpo à espera de o ferir. (Domingues, 2012)

A pintura é também uma forma de reflexão pessoal, onde Baptista tenta descobrir o seu lugar no mundo e nos convida a descobriremos o nosso. A sua pintura não é de todo centrada no ego, mas muito mais focada na experiência universal do que é ser humano, e de como por vezes, as nossas maiores dificuldades são criadas por nós e pela nossa dificuldade em sabermos existir num mundo que nos atraiçoa.

Na pintura “Sem Título” (2013) é mostrado um terreno dizimado pela desflorestação. Troncos decepados cobrem o terreno e duas personagens acusam-se mutuamente. Não há herói aqui, novamente. Não há chave que nos ajude a compreender qual dos dois homens carrega a culpa, porque a história contada é uma vez mais a história da falência humana e não a de um justiceiro, que eleve o padrão moral.

O que assola o universo criado por Tiago Baptista, parece ser um erro colectivo que nos condena não individualmente mas antes como um todo.



Figura 5 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2010, Acrílico sobre papel, 190x224 cm.

Se o Narciso das Fossas é uma metáfora para o egocentrismo e a ganância, e o futebolista é um herói nacional que passeia ovelhas sobre livros, e é admirado pelas qualidades periféricas ao âmago social, existem também as personagens que perduram e com as quais nos conseguimos identificar. É certo que não são heróis redentores como se poderia esperar num mundo em decadência que se quer imaginar reerguido - são gente; pessoas reais com características boas, más, honestas. São gente que ainda não se desfez em barro, analogia querida a Baptista.

Para além da crítica bem presente, todo o imaginário patente rejeita a cidade enquanto símbolo de progresso ou desenvolvimento - e quando sinais deste surgem são, nas palavras do próprio autor “*fábricas que mal funcionam (ou não funcionam de todo), casas esquecidas, caminhos inacabados (ou aproveitados/adaptados da erosão natural), pedras que foram deixadas ao acaso.*” (Baptista, 2011: Maio) Porém, todos eles contribuem para a criação e a sustentação deste universo de destruição.



Figura 6 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2012, Óleo sobre tela, 130x110 cm

O espaço é quase invariavelmente exterior, denso e carregado. As paisagens não se referem tanto a uma arcádia idealizada mas sim à paisagem rural portuguesa, frequentemente pontuada de pequenas fábricas e casas de pato bravo. (Poejo, 2010).

O universo fabril surge a cada passo, ora na forma de chaminés fumegantes que toldam a atmosfera, ora como lugares inertes, sem função. A eles junta-se a lama escura ou a chuva e a neve, densa e húmida, construindo um mundo de abandono, ruína, desconforto e confronto com a condição humana.

O absurdo continua a caracterizar este mundo, em que os céus se fecham, levando com eles a sensação de esperança. As chaminés transformam-se em cigarros desmesurados, o espaço torna-se demasiado pequeno para o homem, o homem transforma-se em terra, barro, afogando-se na paisagem. E num mundo devastado só ocasionalmente surgem sinais de vida que se compadecem da solidão humana: um animal ou outro, ou alguma vegetação que ganha escala e se afirma vertical, transformando-se no herói da história, na personagem principal que pela sua vivacidade verde parece mais forte e destemida do que qualquer espectro humano. A natureza ganha sempre, e nestas paisagens de Tiago Baptista, é ela que nos deixa espaço para respirar e pausar a



Figura 7 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2013, Óleo sobre tela, 130x190 cm

ansiedade causada por todos os outros elementos.

Existem novamente pormenores que nos transportam para o interior de Portugal, e viajando pela A8, estrada conhecida do pintor nas suas viagens Lisboa/Leiria, ao ver fábricas fumegantes por entre pinhais e campos agrícolas, é tentador encontrar nas suas imagens alguns momentos fugazes de realidade.

Nas suas pinturas, sobretudo as que oferecem uma maior noção de espaço, os céus fechados parecem tornar-nos pequenos e claustrofóbicos. Como se nos vedassem a possibilidade de nos elevarmos. Só as couves se elevam.

Couves encantadas no seu reinado absoluto de serem enraizadas à vida. Nesse esplendoroso absoluto de apenas ser, viver e morrer, totalmente integradas na terra, erguidas para o tempo, acontecendo. Para além da imagem da couve, a sua força, a mesma que inspira cada ser, a respiração de existir em cada folha, em cada nervura, nas veias de viver. (Domingues, 2012).

São talvez as couves, as pequenas ervas, os fetos, pequenos seres acéfalos, que pela sua simplicidade e carácter inócuo se tornam os heróis deste mundo escuro. Salvadores que se limitam a existir, a crescer para além da lama, pintando de verde pequenos momentos mostrados pelo pintor.



Figura 8 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2013, Óleo sobre tela, 40x30 cm.

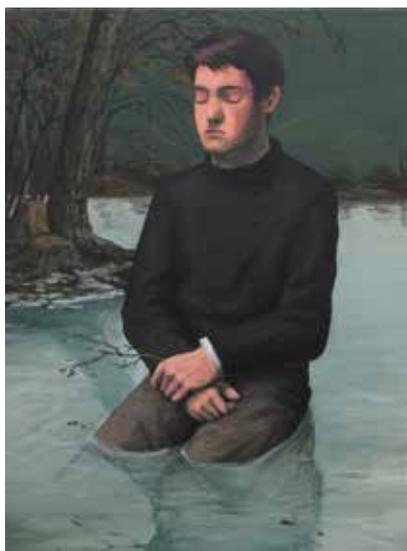


Figura 9 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2013, Óleo sobre tela, 80x60 cm.

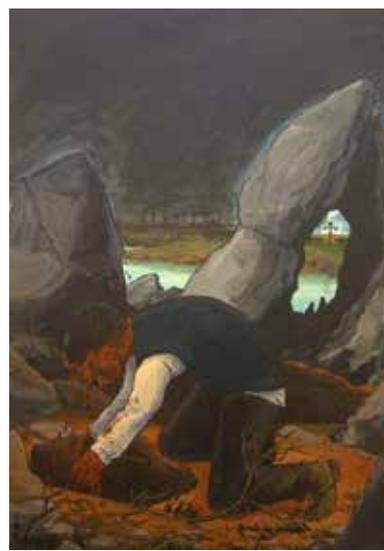


Figura 10 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2011, Acrílico sobre tela, 61x46 cm.

Histórias de homens e lendas da pintura

A Tiago Baptista interessa “encenar uma acção que não seja facilmente descodificada, a possibilidade de inventar uma ou várias histórias em redor de cada personagem e das suas relações”, como refere [...] As narrativas sucedem-se e o absurdo das pulsões não controladas e o exercício de uma vontade elementar, descrita em curtos e sintéticos rasgos visuais, remetem-nos para uma literatura que tem em Edgar Alan Poe, Max Aub ou, até, num dado mais deprimido e extenso mas, por vezes, presente, Dostoievsky, grandes representantes. (Faro, 2009: 54).

Pedro Faro, num artigo publicado na extinta revista L+Arte, chamou às narrativas e personagens de Baptista crimes exemplares. São somente crimes pelas histórias que contam e exemplares pela forma verdadeira como são contados. Sobre estes atributos Faro relembra as palavras de Max Aub:

Os homens são aquilo em que os tornaram, e querer considerá-los responsáveis por aquilo que os leva, de repente, a ficar fora de si é uma pretensão que não partilho. As razões evidentes que os levaram ao crime são fornecidas por eles próprios com uma fraqueza total, pois não têm outro desejo para além de se deixarem, por vezes, arrebatar pelo seu infortúnio. (Aub apud Faro, 2009: 54).

Olhando com atenção, podemos perceber que as histórias contadas por Tiago Baptista têm diferentes níveis de narração. Existe sempre uma história maior, já identificada: a de uma falha que, pensando em Aub, é, para além da culpa individual do sujeito, culpa também do colectivo onde este se

insere e até mesmo da natureza que assim o fez.

Existem pistas de lugares, de acontecimentos, às vezes pistas de pinturas por outros pintadas. Existe a história de Tiago que transparece nos lugares e pessoas escolhidas e nos temas trabalhados. E por fim, a história que visivelmente se conta na pintura, que muitas vezes é apenas desvendada o suficiente para ser identificável, mas que pede ao observador que a descubra, e reflecta sobre ela. Há um mundo de possibilidades, simbólicas e contemplativas, em cada imagem e referências claras à pintura clássica e às lendas da pintura.

Na pintura “Redenção era morreremos todos queimados”, há uma alusão evidente à pintura “Et in Arcadia Ego” (1639) de Nicolas Poussin, porém essa alusão não se transforma numa mera transposição para a contemporaneidade. Se Poussin nos alerta para a impossibilidade de escaparmos da morte, pois até em Arcadia ela está presente, Tiago Baptista assume logo à partida que escapar à morte é uma batalha perdida, e que os horrores em que a humanidade se envolve são apenas passíveis de redenção com o nosso desaparecimento. Aos mais atentos não escapará o avião e o míssil esculpidos em pedra, na base da imagem, numa clara alusão aos conflitos deste e do século passado.

As suas evocações de antigos mestres são diversas, como se pode confirmar também quando o cordeiro

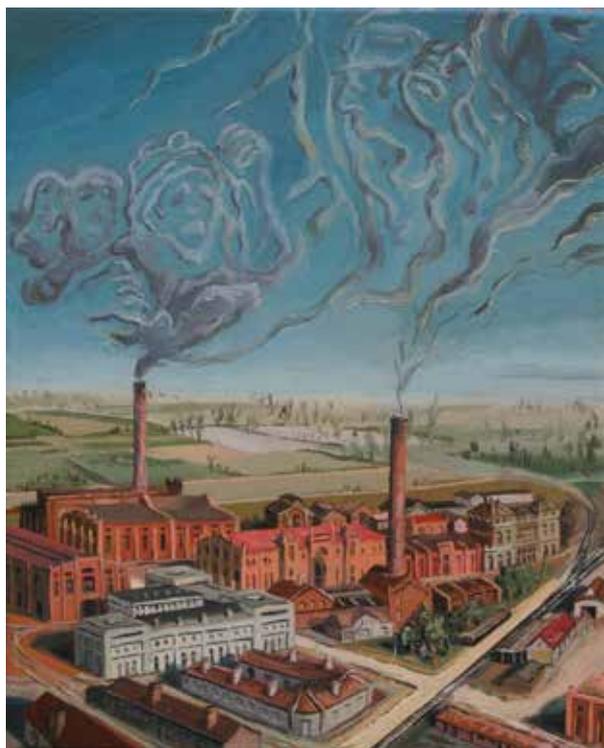


Figura 11 – Tiago Baptista, “Sem título”, 2015, Acrílico sobre tela, 80x60 cm.

de Josefa d’Óbidos é representado a afogar-se num escuro poço negro. De certa forma, é como se o artista se identificasse mais com imagens e personagens bucólicas do passado, plenamente consciente da inadequação destes ao momento contemporâneo, o que de certo modo contribui para a sensação de absurdo ou surrealidade já antes apontada.

Durante um longo período, Baptista debruçou-se também sobre a simbologia do barro:

Segundo textos bíblicos Deus disse: “Até que voltes à terra de onde foste tirado porque tu és pó e ao pó voltarás”. A divindade condena o Homem à vida de esforço e privação alertando-o também para a sua fragilidade e efemeridade na terra. Apesar da Humanidade ser feita do pó da própria terra misturado com água e, apesar da terra ser a matéria de origem, ela é também símbolo do fim da nossa existência. [...] Estas pinturas, estas imagens, com estas figuras de “formas amassadas”, estes “corpos de barro”, são “visões” de como seriam os seres humanos se uma entidade mística os transformasse em barro. Este material frágil, de consistência dúbia funciona como metáfora da instabilidade, da fraqueza dos Homens, reflexo dos seus comportamentos sociais e das suas decisões. (Baptista, 2011: Maio).



Figura 12 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2012, Acrílico sobre tela, 190x130 cm.

As imagens que criou procuram, através das suas analogias a este material, evidenciar uma dualidade humana. Existe uma antiga tradição na identificação do barro ou da terra como matéria criadora do homem, transversal a diversas culturas geograficamente dispersas, que o artista conhece bem. Como o próprio artista aponta, o barro é um material que apresenta uma estranha ambiguidade, sobretudo na tradição artística. É simultaneamente um médium frágil e instável que se parte e desfaz, e é porém um dos materiais mais expressivos numa simbologia ligada à criação, estando inclusivamente visado na Lenda do Nascimento da Pintura (e também da Escultura), descrita por Plínio-o-Velho.

Na pintura “Sem Título” de 2011, quatro personagens transformam-se em barro. A fraqueza, que o artista aponta no texto supra-citado, começa a instalar-se, a apoderar-se também dos que lhe eram alheios, como uma condenação contagiosa que se propaga e nos desfaz - um início do regresso ao chão; Esta pintura é talvez uma metáfora de um tipo de morte que nos atinge quando não concretizamos plenamente o nosso potencial. É desta incapacidade que somos acusados, ou alertados, a cada imagem



Figura 13 – Tiago Baptista, “Redenção era morrermos todos queimados”, 2010, Acrílico sobre tela, 213x255 cm.

criada por Tiago.

Se tal como o barro a humanidade é dual, a falha, o erro e o fracasso, fazem tanto parte de si, como a força de espírito, a honestidade, a dignidade. Existem com igual relevância. Talvez por isso, em cada pintura há uma atmosfera de ocaso, de tempo que se esgota e se torna irrepitível – quase como se Baptista tentasse recordar-nos que a humanidade é mortal, e o tempo de tentar mudar (mesmo dentro da nossa imperfeição) é agora.

Por último, um pequeno olhar sobre a pintura “Pas de lumière”, onde debaixo de um manto, com uma luz acesa, um homem caminha pela escuridão. Vimos antes como muitas personagens que atravessam estas pinturas parecem fazê-lo em esforço, e muitas de olhos vendados ou fechados. É inevitável ver nestas posturas associações com

a história da pintura, onde a luz como fonte de visibilidade permite a aceitação da figuração como garante do real. É a cegueira dos que fecham ou escondem os olhos, uma metáfora para a nossa falta de vontade em ver a realidade? É a atitude deste homem coberto por um manto iluminado, um primeiro indício de esperança, de que aos poucos aprenderemos a ver? É o próprio manto, riscado de cores primárias, um indicador de que a pintura pode ser a capa protectora com que aprendemos a encontrar o nosso caminho? Uma vez mais, Tiago Baptista coloca-nos todas as perguntas, mas deixa para cada um encontrar as suas próprias respostas, nesta amálgama de símbolos que nos deixam em constante estado de alerta.

Tiago Baptista é, pode dizer-se, um pintor “à moda antiga”. Ao seu trabalho pictórico agrega a criação gráfica, por vezes preparatória, por vezes com vida



Figura 14 – Tiago Baptista, “Cordeiro”, 2005, Acrílico sobre tela, 30x40 cm.



Figura 15 – Tiago Baptista, “Sem Título”, 2011, Óleo sobre tela, 130x190 cm.

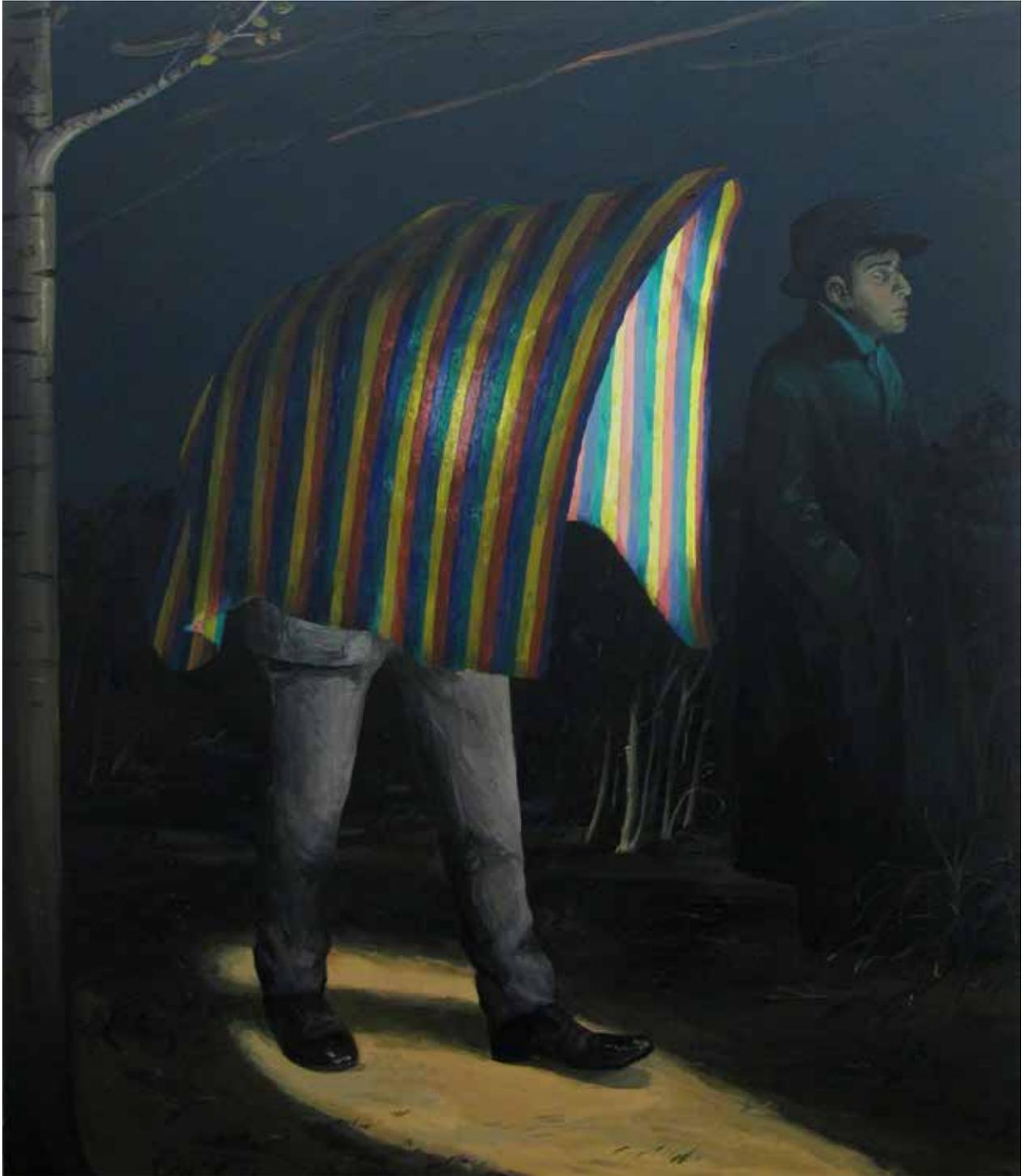


Figura 16 – Tiago Baptista, “Pas de lumière”, 2015, Óleo dobre tela, 160x170 cm.



Figura 17 – Tiago Baptista, Cleópatra #3, 2008, 16 páginas, 30x21 cm.



Figura 18 – Tiago Baptista, Cleópatra #5, 2011, 32 páginas, 30x21 cm.

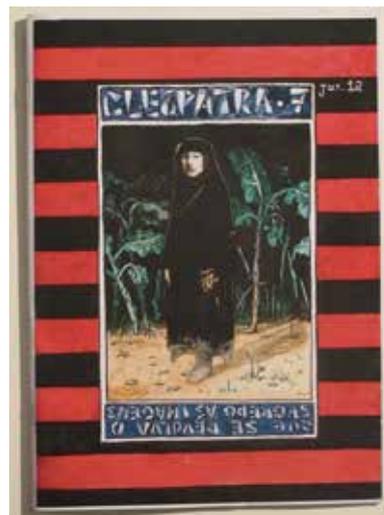


Figura 19 – Tiago Baptista, Cleópatra #7, 2012, 44 páginas, 30x21 cm.



Figura 20 – Tiago Baptista, Com imagens de: Ana Biscaia, André Pereira, Bruno Borges, Catarina Domingues, Eduardo Ferreira, Isabel Ferreira, Patrícia Guimarães, Pola Dwurnik, Sílvia Prudêncio e Tiago Baptista. "Preto no Branco N)2", 2013, 64 páginas, 20x14,5 cm.

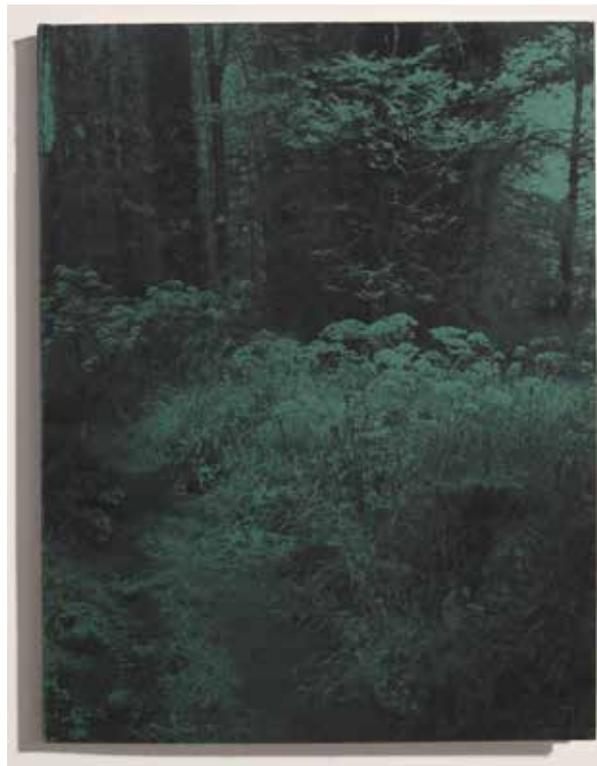


Figura 21 – Catarina Domingues, "Respiração", 2012, 40 páginas, 18x14 cm.

própria, a elaboração de cartazes, e a direcção de uma editora independente: Façam Fanzines e Cusgam Martelos. Em cada criação, a sua coerência e autenticidade é evidente, criando uma aura nostálgica de pintor fiel à tradição da história da pintura, que se torna curiosa em pleno século XXI.

Façam fanzines e cusgam martelos

Comecei por sublinhar a forma como Tiago Baptista transformou a sua pintura num acto socialmente interventivo. É nessa linha que surge “Façam Fanzines e Cusgam Martelos”, a editora independente de Tiago, que regularmente publica fanzines da sua autoria e de outros artistas.

O nome que dei à editora que se apresenta formalmente neste sítio apareceu pela primeira vez no fanzine “Bolso #4” em 2006, pensei que seria um nome que transmitia uma sensação de esforço (escatológico?) e que dava o mote para a actividade fanzinista como sendo algo que tem que ser expelido, mas que custa sair. Cusgar martelos pareceu-me algo que traria alguma dor a quem os cuspsse. Como os fanzines. Costumo pensar nestas publicações como uma disputa com o tempo, com o esquecimento. Mesmo que muito pouca gente ou ninguém leia fanzines, eles existem para o mundo, são o legado da nossa existência, são a projecção dos nossos sonhos, ansiedades, preocupações, objecções e sentimentos. Os fanzines, punhado de folhas agrafadas, tal como outras formas de criação artística são como uma espécie de imortalização do espírito. Essa ideia de publicar mais ou menos precária e instável, existe sem razão, sem explicação, sai de dentro para fora. (Baptista, 2012: Abril).

“Cleópatra”, a mais antiga das publicações, começou a ser publicada em 2006, sendo quase um livro de artista, sempre pensado, concebido e produzido por Tiago Baptista, associa imagens, desenhos e bandas desenhadas onde, como nas pinturas, os universos de interesse se fundem, por vezes denotando fortes referência da história da arte, mas criando novas leituras.

“Preto no Branco”, publicado desde 2012, conta com a colaboração de vários artistas convidados, mantendo a regra que o nome indica: todas as imagens são a preto e branco, uniformizando esteticamente a edição. É a filha de uma anterior publicação chamada “Besta Quadrada”, que terminada em 2009 se reconfigurou e deu origem a um novo projecto. Para trás ficou também a publicação “Facada”.

A editora tem sido uma plataforma relevante

para o lançamento de outro tipo de publicações de edição única. Dessas destacam-se “Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama” de Baptista, mas também “Respiração” de Catarina Domingues, “Coveiro, é belo contemplar as ruínas das cidades; mas é mais belo ainda contemplar as ruínas dos humanos!” de André Catarino e “Stabat Mater” de Patrícia Guimarães.

O dinamismo da editora “Façam Fanzines e Cusgam Martelos” é o dinamismo do próprio Tiago Baptista, que de forma atenta continua a inscrever-se no mundo, deixando que este se inscreva nele. Podemos não encontrar esperança nas imagens que Tiago cria, mas encontramos boa pintura, e isso, para alguns, é uma forma de resgatar um pouco do mundo.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Tiago – “Blogue do Tiago Baptista”

Disponível em <URL: <http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/>

BAPTISTA, Tiago – “Fanzines e Martelos”

Disponível em <URL: <http://www.fanzinesemartelos.blogspot.pt/p/o-que-e-isto.html>

DOMINGUES, Catarina - “O que fazer com isto?”. Livro de sala. Lisboa: Galeria 3+1, 2012

FARO, Pedro - “Crimes Exemplares”. In Revista L+Arte N)61. Lisboa: Saúde Press, 2009

POEJO, André - “Um dia destes;”. Folha de sala. Galeria 3+1, 2010

SOBRE A AUTORA

Susana Rocha é artista plástica e investigadora académica. Doutoranda em Belas-Artes pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - Portugal. Bolseira no âmbito de uma Bolsa Individual de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Investigadora Associada ao CIEBA-FBAUL. Mestre em Pintura e Mestre em Ensino de Artes Visuais. Licenciada em Pintura. Frequentou Residências no Rio de Janeiro (Brasil), Ólafsfjordur (Islândia) e Lisboa (Portugal). Participou de diversas exposições e mostras nacionais e internacionais. Reside e trabalha em Lisboa.

PROJETOS “ZN:PRDM (ZONA NEUTRA: PASSA UM RIO DENTRO DE MIM)” E “CAIXA DOS HORIZONTES POSSÍVEIS”, DO GRUPO POÉTICAS DIGITAIS

Gilbertto Prado

Resumo

O Grupo Poéticas Digitais foi criado em 2002 no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP com a intenção de gerar um núcleo multidisciplinar, promovendo o desenvolvimento de projetos experimentais e a reflexão sobre o impacto das novas tecnologias no campo das artes. O Grupo é um desdobramento do projeto wAwRwT iniciado em 1995 por Gilbertto Prado e tem como participantes artistas, pesquisadores e estudantes. O objetivo deste artigo é apresentar alguns projetos artísticos recentes do grupo: “ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)” de 2013, bem como “Caixa dos Horizontes Possíveis” de 2014.

Palavras-chave:

Instalação Interativa, Artemídia, Arte Contemporânea, Design, Dispositivos Artísticos.

1. Introdução: experiência e pertencimento

Vivre c'est passer d'un espace à l'autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner¹.

Georges Perec (1974, p. 14)

Muitos dos trabalhos de arte no campo das chamadas “novas mídias” colocam em evidência seu próprio funcionamento, seu estatuto, produzindo acontecimentos e oferecendo processos, se expondo também enquanto potências e condições de possibilidade. Os trabalhos não são somente apresentados para fruição em termos de visualidade, ou de contemplação, mas carregam também outras solicitações para experienciá-los. Outras solicitações de diálogos e de hibridações², em vários níveis e também com outras referências e saberes, incluindo as máquinas programáveis e/ou de feedbacks, inteligência artificial, estados de imprevisibilidade e de emergência controlados por sistemas artificiais numa ampliação do

Abstract

Poéticas Digitais Group was created in 2002 in the Visual Arts Department at ECA-USP to create a multidisciplinary center, promoting the development of experimental projects and reflection on the impact of new technologies in the field of arts. The Group is an unfolding of the wAwRwT project started in 1995 by Gilbertto Prado and has as participants lecturers, artists, researchers and students. The aim of this article is to present some recent experiments such as “ZN:PRDM” (Neutral Zone: a River Flows Inside Me), from 2013, and “Caixa dos Horizontes Possíveis” (Box of Possible Horizons), from 2014.

Keywords:

Interactive Installation, Media Art, Digital Art, Contemporary Art, Design, Dispositive.

campo perceptivo, oferecendo modos de sentir expandidos, entre o corpo e as tecnologias, em mesclas do real e do virtual tecnológico, como um atualizador de poéticas possíveis.

A arte tem se constituído como um lugar de trocas e de contaminação e, certamente, nunca foi alheia ao conhecimento científico e técnico. As práticas e processos artísticos têm a capacidade de ajuste de interferências, podendo assumir a entrada de variáveis que vêm do contexto sem que isto tenha que supor a extinção de suas especificidades, mas deve somente aumentar a sua capacidade de absorção e reorganização. A arte é um sistema aberto, que também considera a pergunta “e por que não?”³. Porém, entre as dificuldades na realização e agenciamento, poderíamos apontar o uso e o entendimento das estruturas específicas, novas interfaces e dispositivos⁴ e das distintas intervenções poéticas inerentes. Dificuldades também que muitas vezes se iniciam



Figura 1 – ZNPRDM – Área escolhida para realização da ação artística na Zona Leste de São Paulo.

no estranhamento do uso de instrumentos digitais e suas lógicas operacionais. Essas dificuldades hoje se diluem, no que diz respeito à utilização, e se tornam recorrentes no uso cotidiano de máquinas, interfaces e utilitários, como computadores, navegadores, DVDs, câmeras digitais, celulares, GPS, caixas de banco, de metrô, de ônibus, sensores de presença etc.

Todavia, os trabalhos artísticos vão além dessas muitas aparências e páginas de código de programação, além dos dispositivos e interfaces e eventuais encantamentos e descobertas. Há também a discussão que eles trazem e a sutileza que eles incorporam, a necessidade desses novos olhares, ouvires, tocares e fazeres em outras conjugações⁵.

Por meio da arte e o uso dos meios digitais em espaço público, podemos desenhar novas experiências em relação às cidades e nossos entornos. Desta forma, pretende-se ativar o desejo, o uso e o sentimento de pertencimento e diálogo nos espaços públicos, não apenas em parques e locais usuais de lazer, mas de uma forma generalizada nos locais de uso

cotidiano. Ações como estas pretendem também tornar a rua um local não apenas de passagem funcional, ou seja, do uso exclusivo para ir de um lugar a outro, mas de passagens e convivências sem prévia orientação.

A presença das tecnologias nos espaços de trânsito tem produzido um novo tipo de temporalidade e sociabilidade. Instauram uma nova maneira de perceber os espaços e seus modos de percorrê-los. Geramos uma malha invisível e imaterial produzida pelo atravessamento das tecnologias eletrônicas e digitais nos espaços - não mais como objetos estranhos, mas incorporados e embutidos no ambiente.

É importante remarcar que todos esses novos processos que atestam presença e a influência da tecnologia da comunicação informatizada no cotidiano do cidadão contemporâneo representam novos contextos para a reflexão e o fazer artístico, ganhando inclusive um enorme espaço com o público leigo. É todo um imaginário social e artístico que está em jogo e em transformação. Espaços de transição,

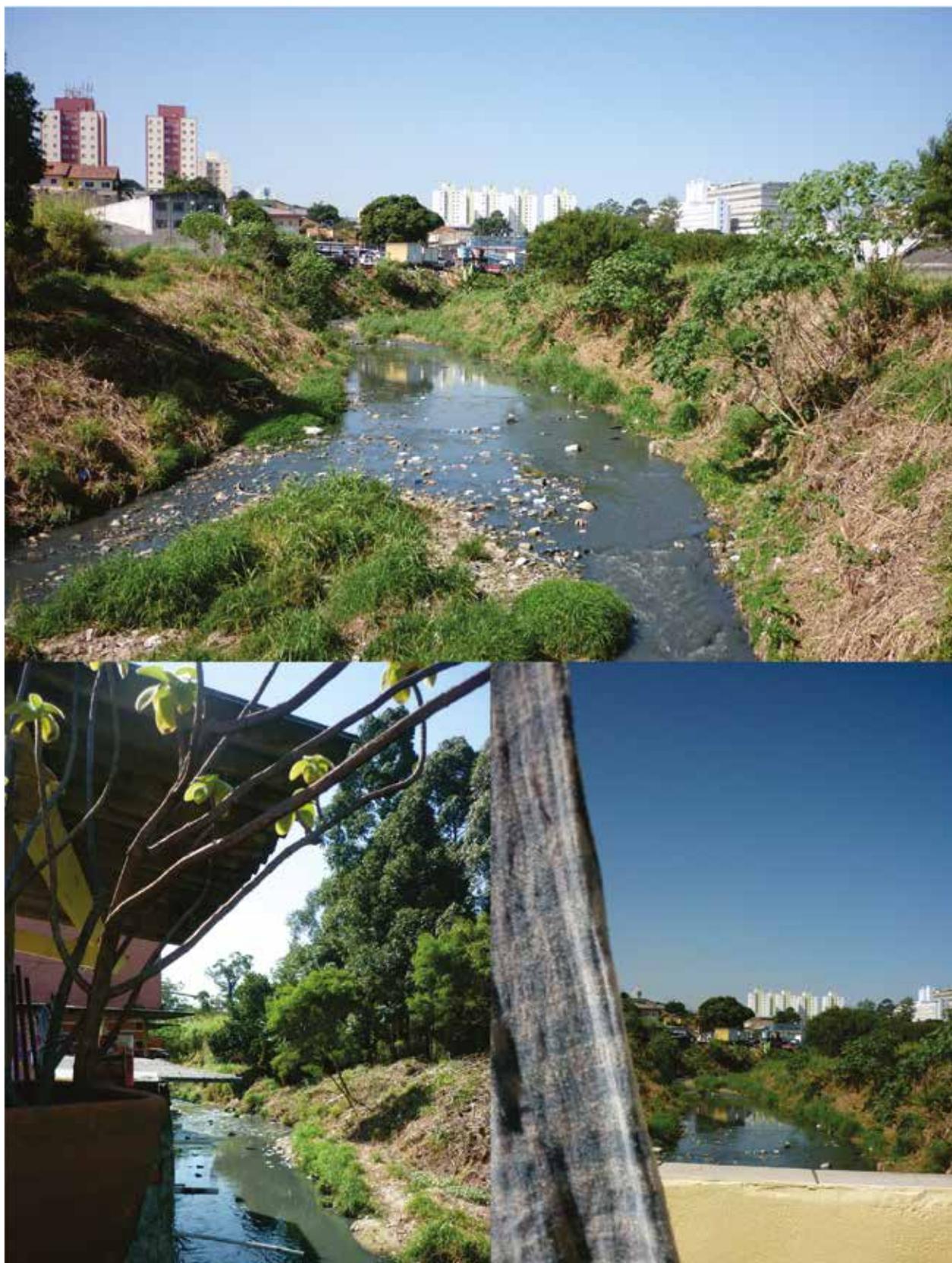


Figura 2 – ZNPRDM – Procurando por curvas remanescentes de rios e cursos de água; Um riacho passando por baixo de uma casa.

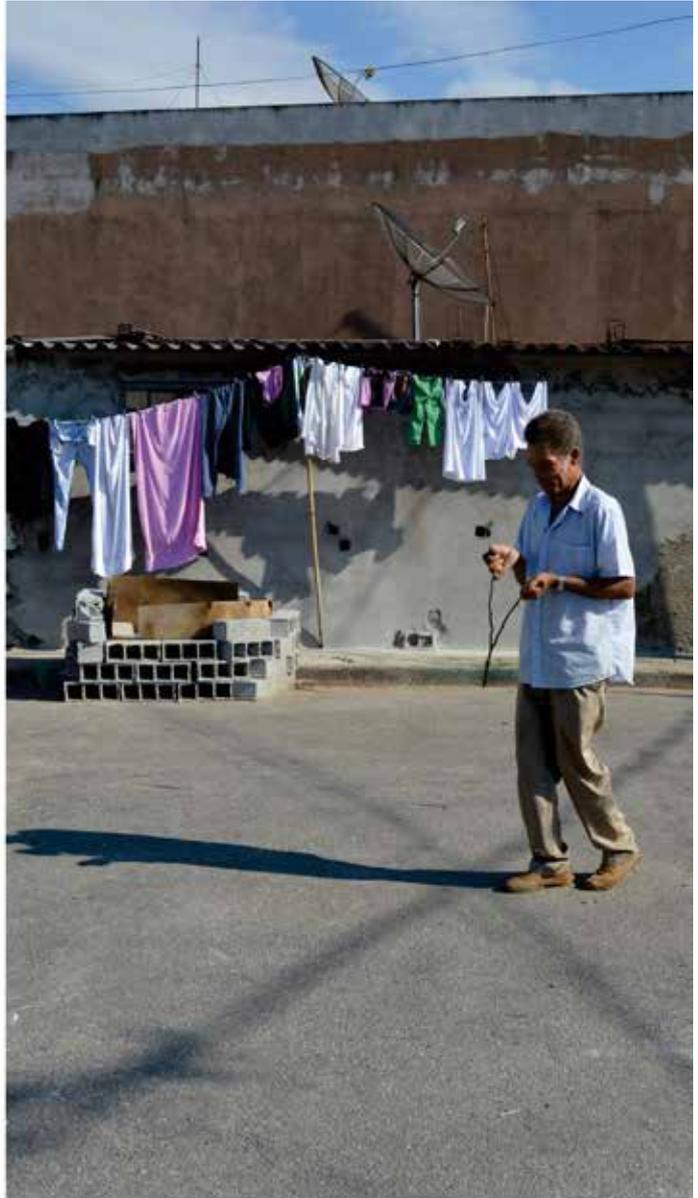


Figura 3 – ZN:PRDM - buscando água a região (dowsing) procurando, percutando.



Figura 4 – ZN:PRDM - antena.



Figura 5 – ZN: PRDM – grafite.

eles funcionam como ativadores ou catalisadores de ações que se seguem e se encadeiam. O artista propõe um contexto, uma exploração de relações entre seres e coisas, um quadro sensível em que algo pode ou não ser produzido (PRADO, 2003). Na medida em que o indivíduo se move, seu raio de ação de pertencimento pode ser ativado por outros elementos. Então, podemos pensar na permeabilidade destes espaços partilhados, procurando uma abordagem mais poética para a cidade, para permitir a troca, descoberta, criação e experiência, lembrando O'Rourke que "o mapa do ambiente engloba tanto as imediações, físicas e urbanas, e através das nossas próprias percepções e ações como pedestres, e através desses filtros ideológicos e culturais que vemos essa experiência" (O'ROURKE, 2013, p. XVIII). Isso leva o indivíduo a se sentir como pertencente à rua, à praça, aos espaços públicos, independentemente se eles têm ou não grande infraestrutura envolvendo-os em um estado de harmonia e compromisso em suas interações diárias com a cidade.

Uma das intenções dos projetos do Grupo Poéticas Digitais é trazer trabalhos interativos com uma estrutura híbrida, não necessariamente modificáveis com a intervenção direta e imediata do público, mas que suas ações sejam incorporadas em um sistema maior. São acoplamentos de elementos usuais ou cotidianos, como árvores (PRADO, 2013), antenas (ZN:PRDM), com dispositivos e próteses aparentes, mecanismos eletromecânicos, celulares etc., num mesmo conjunto. Pois o público fica sem saber o que fazer, num embate entre o intervir ou não intervir, entre o tocar ou não tocar. Pode ou não pode? (questão essa que permeia nossa vida, que sempre foi híbrida em todos os sentidos, com suas fronteiras, matrizes e matizes).

Creio ainda que esta relação de conjunto/objeto construído e da quase não ação direta nos sistemas, imprime um "quase" espaço de contemplação em oposto a quase sempre obrigação de ação/intervenção nos ambientes interativos. É nesse "quase" que ficam os ruídos, seja pelos deslumbramentos dos desvios possíveis,



Figura 6 – Zona Neutra: um rio passa por mim. Escutando o som da água que passa bem embaixo dos meus pés.

seja na descoberta poética de diferentes formas de percepção do outro e da nossa complexa posição dentro dessas redes e sistemas.

2. ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)

Em “ZN:PRDM”, através de distintas marcações e de mapas existentes, buscamos os indícios e sinais de fluxos subterrâneos, além dos ductos de água, esgotos, fios e cabos, garagens, metrô, nos caminhos sobrepostos e retificados das nossas cidades.

O local escolhido para realizar o projeto foi um trecho de periferia carente de recursos da Zona Leste de São Paulo, bairro enorme (298, 8 Km², 3.620.494 habitantes) e com bolsões de infraestrutura precária e pouco apoio político-governamental.

1.1 Como ouvir o barulho do rio, que corre bem embaixo dos nossos pés?

Muitos rios e córregos que serpenteavam pelas cidades já não são mais visíveis (nem audíveis). Por diversas razões, multiplicaram-se tentativas

de domá-los, represá-los em caminhos lineares e subterrâneos, ocultos, em longas filas retas de tubos, canaletas e ductos de cimentos, em caminhos retificados que, às vezes de repente, explodem durante as chuvas e cheias, retomando os seus espaços, leitos e caminhos de origem.

Entre as referências para este trabalho, o projeto “Rios & Ruas” desenvolve processos de conscientização da população sobre os rios canalizados e ocultos na cidade. Luiz de Campos Júnior, um dos idealizadores dessa iniciativa, manifesta sua indignação com o quanto se gasta para esconder um rio, pois se trata verdadeiramente de “um esforço de engenharia absurdo” (CAMPOS JR., 2013) mobilizado para isso, observando que, num espaço urbano como o da capital São Paulo, há uma espécie de inexistência de muitos rios e córregos que, por estarem encobertos e fora de nosso cotidiano, não pertencem ao nosso campo de visão e de percepção.

Para realizar o projeto “ZN:PRDM”, lançamos mão de alguns princípios da radiestesia, “técnica

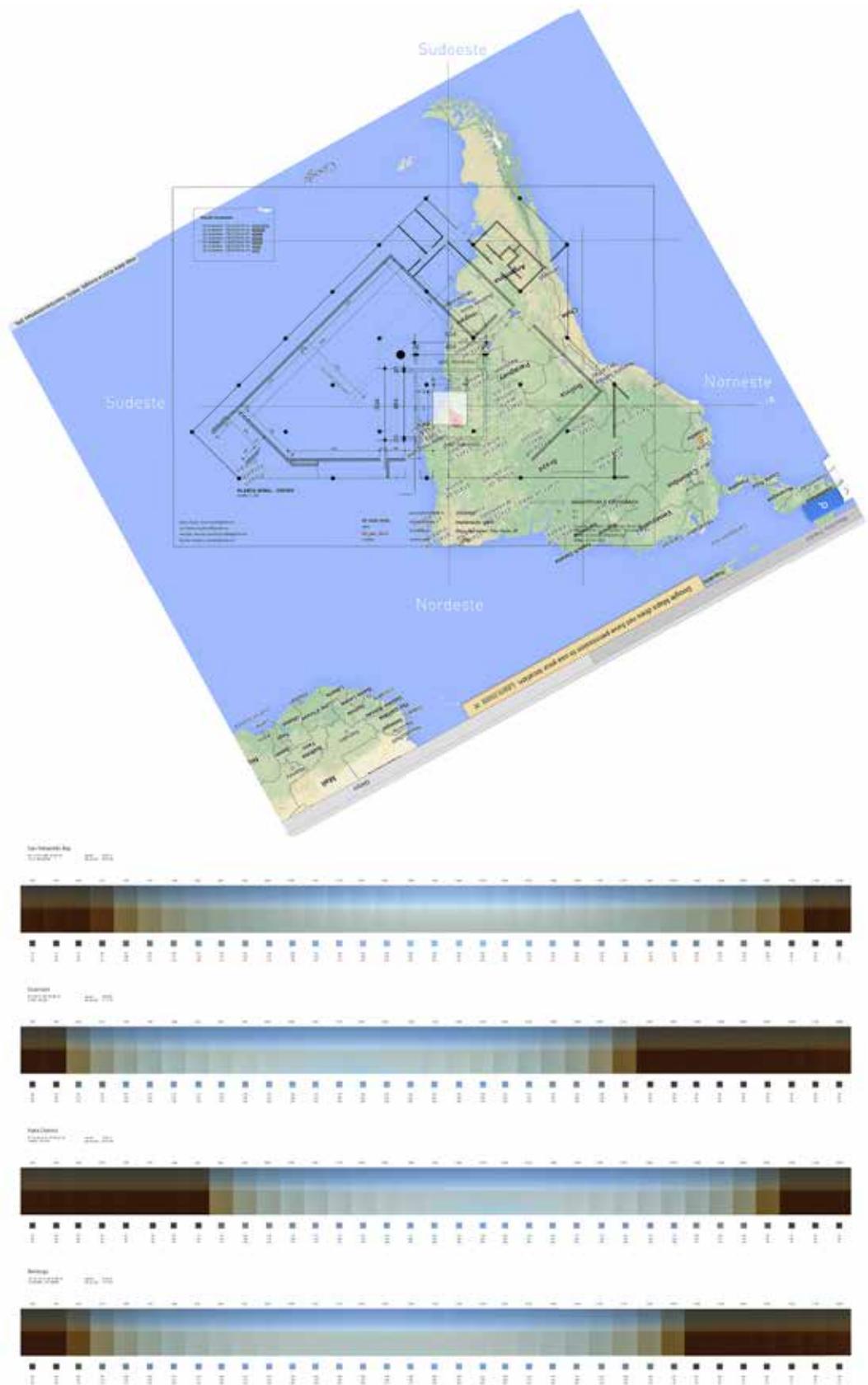


Figura 7 – Posição geográfica relativa do Paço das Artes, no mapa da América do Sul e dos horizontes a serem trabalhados na instalação interativa. Variação da luz dos horizontes nos 4 pontos mapeados (Sant Sebastian Bay, Guamaré, Paita District, Bertioga) para cada lateral/face da caixa, simultaneamente nos períodos de transformação das auroras e por do sol, no transcorrer da exposição. Espaço Quadrado, Paço das Artes, São Paulo, 2014.

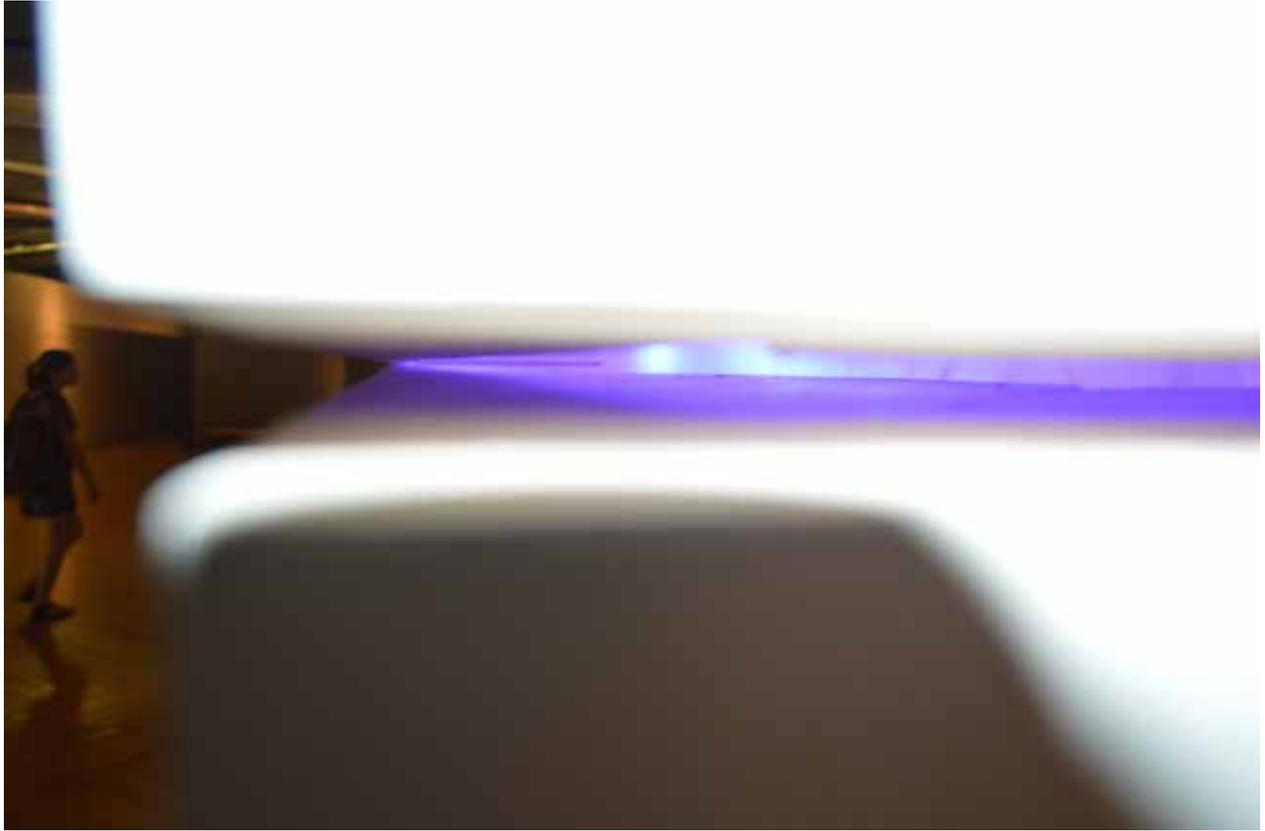


Figura 8 – Caixa dos Horizontes Possíveis, instalação interativa, 2014.

de avaliação e controle da energia” (HARTMAN, 2006, p.50) que em sua etimologia greco-latina significa sensibilidade a radiações, raios ou ondas (MENDONÇA, 2005, p.10) e é comumente conhecida como uma eficaz técnica rudimentar para encontrar água com a utilização de forquilhas e pêndulos. Nessa perspectiva, construímos uma antena para apontar e “neutralizar” os locais onde há uma variação energética, perceptível através da radiestesia. Neutralizar no sentido de reenviar, recircular essa energia que vem de baixo, compondo espaços de Zonas Neutras (ZNs) que nos indiquem que devemos parar e nos ater ao que nos circunda e não necessariamente ao que é explícito e visível.

Buscamos também apontar alguns caminhos da nossa metrópole invisível; caminhos subterrâneos que cortam as nossas cidades e que, às vezes, aparecem parcialmente para sumir de novo embaixo do asfalto; sinais de rios e córregos enterrados que para muita gente nem mais existem, mas que vão muito além do que é visível nas ruas, casas e avenidas.

Em nossas incursões na Zona Leste, pedimos aos

moradores da região que segurassem as antenas nos locais onde fomos “descobrir” água; agimos da mesma forma com a forquilha, para a qual buscamos nos arredores um galho de amoreira que foi retirado pelos “buscadores de água” Vô (Geraldo Francisco Ribeiro) e Jocimar Carlos Batista, nossos colaboradores especiais neste projeto que procederam à localização dos pontos de água naquela área.

A ideia consistiu em marcar alguns desses pontos e mapeá-los (com grafites e antenas) de maneira que ao circular por esses locais com o seu próprio celular, através de um aplicativo, fosse possível ao passageiro ir escutando o som de água do rio oculto que também vai passando bem ali, embaixo dos seus pés, devolvendo-o à percepção.

Coloca-se também a questão da escala desse enfrentamento, do sujeito nessa malha na construção de um sistema no qual ele também está incluído - que, hoje em dia, se efetiva de outra maneira, com portabilidade e mobilidade, levando os nós de uma rede, em outra camada possível de

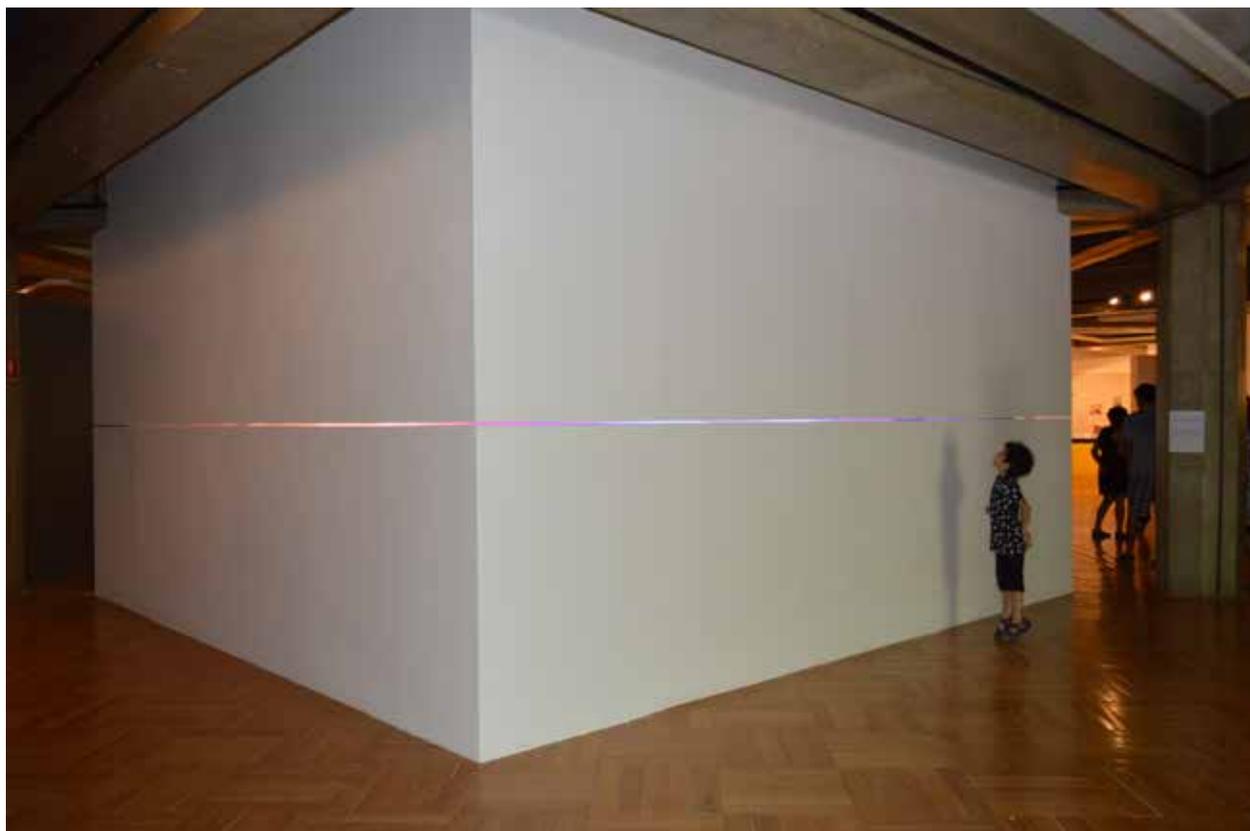


Figura 9 – Caixa dos Horizontes Possíveis, instalação interativa, exposição do Grupo Poéticas Digitais, Espaço Quadrado, Paço das Artes, São Paulo, 2014.

conexão de caminhos que se cruzam e se interpõem.

Na medida em que o sujeito se desloca, o seu raio de ação, de pertencimento, pode ser ativado por outros elementos. Podemos então pensar na permeabilidade desses espaços e de sua partilha, buscando uma abordagem mais poética da cidade que permita a troca, a descoberta, a criação e a experiência, recordando que “o ambiente a ser mapeado engloba ambos, os arredores imediatos, físicos, muitas vezes urbanos em que caminhamos, nossas próprias ações e percepções como pedestres, e o filtro cultural ou ideológico através do qual vemos essa experiência” (O’ROURKE, 2013). Trata-se de fazer o sujeito se sentir pertencente à rua, à praça, aos lugares, enfim, aos logradouros públicos, por mais que estes não disponham de uma grande infraestrutura, envolvendo-o numa condição de sintonia e compromisso em sua relação cotidiana com a cidade.

O Grupo Poéticas Digitais neste trabalho está composto por: Gilbertto Prado, Agnus Valente, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno,

Daniel Ferreira, Luciana Ohira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha e Tatiana Trivisani.

Na sua configuração inicial, este projeto foi pensado para o Simpósio ZL Vórtice: Intervenções Urbanas - Laboratório, coordenado por Nelson Brissac Peixoto, Ary Perez, Gilbertto Prado e Ruy Lopes, no Centro Universitário Maria Antônia - USP. O evento aconteceu de março a junho de 2013, com mesas semanais compostas por quatro participantes. O trabalho “ZN:PRDM” foi apresentado em 19 de junho, na comunicação de Gilbertto Prado, com descrição de diversas etapas e procedimentos do projeto⁶.

3. Caixa dos Horizontes Possíveis

“Caixa dos Horizontes Possíveis” consiste em um cubo, espelhado verticalmente sobre o Espaço Quadrado do Paço das Artes, traçando uma fenda de luz que corta o espaço ao meio, de modo a configurar quatro horizontes suspensos na altura do olhar. O espectador pode se deslocar em torno dessa caixa fazedora de horizontes, levando-nos para dentro e fora do espaço expositivo, aproximando-nos dos quatro pontos cardeais,

onde a distância é percebida como uma linha que confunde o céu e o mar.

“Caixa dos Horizontes Possíveis” transforma o Espaço Quadrado, no Paço das Artes São Paulo, em possibilidade concreta de se olhar para fora do museu, da caixa, do cubo branco.

Cubo cortado por um horizonte artificial, mutável, a caixa convida à investigação, e ao mesmo tempo se mantém como obstáculo ao acesso efetivo. Operando entre a curiosidade e o minimalismo, ressignificando, antes de mais nada, o próprio espaço do Paço das Artes, os horizontes potenciais vão se alterando, acompanhando através de uma reconstrução artificial a luz de vários horizontes.

Partindo de uma interrupção no espaço (o Espaço Quadrado tem não só um muro que circunda, mas também um piso rebaixado em relação ao resto do edifício) e transformando a interrupção original em campo poético, “Caixa dos Horizontes Possíveis” cria um atrator, uma espécie de horizonte possível, potencial, reconfigurante, uma possibilidade de ver de algum modo através da fisicalidade do Paço, e, por que não, da própria obra.

Grupo Poéticas Digitais neste projeto esteve composto por Gilbertto Prado, Agnus Valente, Andrei Thomaz, Claudio Bueno, Ellen Nunes, Leonardo Lima, Luciana Ohira, Maria Luiza Fragoso, Maurício Trentin, Nardo Germano, Renata La Rocca e Sérgio Bonilha. O trabalho foi apresentado no Espaço Quadrado, no Paço das Artes São Paulo, como uma exposição individual do grupo, de 01/11 a 07/12/2014.

NOTAS

1. Viver é ir de um espaço para outro, tentando na medida do possível não bater em coisas. Tradução livre do autor.

2. Peter Anders propõe o termo “espaço cíbrido” para as novas relações de hibridizações e cibernética, onde hibridizam-se linguagens, conectam-se novos espaços e, dessa forma, o ambiente soma as propriedades do ciberespaço.

3. Texto de introdução ao seminário Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad (Arteleku, Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad). Acessos em 13 de novembro de 2012 no site <http://www.arteleku.net/> programa-es/y-y-y-ciencias-de-la-complejidad).

4. O dispositivo permite integrar e/ou hibridizar diversos elementos heterogêneos, possibilitando aos artistas maior liberdade em seus agenciamentos. Desse modo, o dispositivo pode ser tanto conceito da obra quanto instrumento de sua realização. Sobre o dispositivo, ver Anne-Marie Duguet (2002).

5. Sobre este tema consultar Monachesi (2005) ou ainda Filipini dos Santos (2009).

6. Gilbertto Prado – Agenciamentos – ZI Vórtice. Produção: TAL - Televisión América Latina. Coordenação: Nelson Brissac Peixoto, Ary Peres, Gilbertto Prado, Ruy Lopes. São Paulo: CeUMA, 2013. Vídeo (29:27 min.), Son., widescreen, Color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eas9zl-nZVw>. Acesso em: 24 jun. 2013.

REFERÊNCIAS

ANDERS, P. Toward an Architecture of Mind. In: CAiiA-STAR Symposium: **‘Extreme parameters. New dimensions of interactivity.** Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2001.

ARANTES, P. **@rte e mídia:** perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CAMPOS JR., J. **Depoimento**, 20 mar. 2013. Entrevistadora: Cintia Leone. Produção: PodCast UNESP. São Paulo: PodAcqua, 2013. Áudio (3:35 min.). mp3. Entrevista concedida ao Canal PodAcqua do PodCast-UNESP. Disponível em: <http://podcast.unesp.br/podacqua-27032013-podacqua-para-cada-ponto-de-enchente-em-sao-paulo-ha-um-rio-escondido-afirma-geografo-paulistano>.

COSTA, C. **Questões de Arte.** Editora Moderna: São Paulo, 2004.

COUCHOT, E. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

CUZZIOL, M. Desertesejo 2000 - Canteiro de Obras. Relatoria COELHO, Julia. In FREIRE, Cristina (Org.). **Arte Contemporânea:** Preservar o quê? Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2015, p. 161-166.

DUGUET, A-M. **Déjouer l’image:** Créations électroniques et numériques. Nîmes: Edition

Jacqueline Chambon, 2002.

FOREST, F. **Art et Internet**. Paris: Editions Cercle d'Art, 2008.

GASPARETTO, D. A. (Org.). **Arte-Ciência-Tecnologia: o sistema da arte em perspectiva**. Santa Maria, RS: Ed. Lab. Piloto, 2014. p. 111-122. Disponível em <<http://artedigitalbr.wix.com/circuito#!arte-cincia-tecnologia/cmls>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

HARTMAN, J. **Radiônica e Radiestesia: Manual de trabalho com padrões de energia**. São Paulo: Pensamento, 2006. p.50.

KAC, E. **Telepresença e Bioarte: Humanos, coelhos e robôs em rede**. São Paulo: EDUSP, 2013.

LATOUR, B.; HERMANT, E. **Paris: Ville Invisible/** Paris: invisible city. Paris: Virtualbook, 1998.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios Hereges**. Editora Rios Ambiciosos: Rio de Janeiro, 2001.

MELLO, C. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

_____. Arte nas Extremidades. In **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro** (org. Arlindo Machado). São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 143-174.

_____. Net Art. BIENAL DE SÃO PAULO, 25., 2002. Iconografias Metropolitanas - Brasil. Curador Agnaldo Farias. **Catálogo...** p. 162-184.

MENDONÇA, S. **A Arte de curar pela radiestesia**. 9. ed. São Paulo: Ed. Pensamento, 2005. p.10.

MÈREDIEU, F. **Arts et nouvelles technologies: art vidéo, art numérique**. Paris: Larousse, 2003.

MONACHESI, J. Acaso 30, Entrevista com Gilberto Prado, *Ars*, ano 3, n.6, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200010>. Acesso em: 12 fev. 2015.

NUNES, F. O. Desertesejo: partilha e simulação, **Revista Texto Digital**, UFSC, ano 5, n.2, 2009. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2009v5n2p112/13189>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

O'ROURKE, K. **Walking and Mapping: artists as cartographers**. Massachusetts: MIT Press, 2013.

_____. City Portraits: An Experience in the Interactive Transmission of Imagination. **Leonardo**, v. 24, n. 2, 1991, p. 215-219.

PEREC, G. **Espèces d'espaces**, Paris: Galilée, 1974.

POPPER, F. **L'art à l'âge électronique**. Paris: Editions Hazan, 1993.

PRADO, G. **Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2003.

_____. Artistic Experiments on Telematic Nets: Recent Experiments in Multiuser Virtual Environments in Brazil. In: **OLATS/Observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences**. Paris, 2003. Disponível em <http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gPrado.html>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Arte et Télématique. **Les Cahiers du Collège Iconique, Communications et débats**, n. XVIII, Paris: INA, 2006. p. 1-39. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/cap/gilbertto/textos_20publica/20101209_20Mais_20dois/2006-Arte_et_Telematique.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. **Audiovisual**, n. 1, Edição especial A Era Digital e seus Desdobramentos Estéticos, UFSCar, 2008, p. 1 -10. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/redes-e-ambientes-virtuais-artisticos/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, colonismo e desertesejo, **Porto Arte**, v. 17, n. 28, 2010a - **Dossiê**.

_____. Grupo Poéticas Digitais: projetos desluz e amoreiras. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 16, 2010b, p. 110-125. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Digital Art, Dialogues and Process. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (Org.). **Possible Futures: Art, Museums And Digital Archives**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2013a. p. 114-128.

..... Projetos recentes do Grupo Poéticas Digitais. In: SARAIVA, Alberto (Org.). **Poesia Visual**. Rio de Janeiro: F10 Editora - Oi Futuro, 2013b. p. 14-21.

..... Projetos "Encontros" e "ø25 - QUARTO LAGO" do Grupo Poéticas Digitais. **Revista Visualidades**, v. 12, n. 2, 2014a, Goiania: UFG, p. 9-19. Disponível em <https://www.academia.edu/11414347/Revista_Visualidades_v._12_n._2_2014_>. Acesso em: 19 nov. 2015.

..... Projetos recentes do Grupo Poéticas Digitais: 2010/2012. **ARJ Brasil**, v. 1/2, Jul./Dez. 2014b, p. 39-58. Disponível em <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5362>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

PRADO, G.; NUNES, F. O. Ligue-se no website da MTV. In: PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana (Org.). **Admirável mundo**: MTV Brasil. São Paulo: Saraiva, 2006. p.156-163.

SANTOS, F. **Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais**: concepção artística/curatorial e crítica. Santa Maria: Editora Pallotti, 2009.

ZANINI, W. **A Arte da Comunicação telemática** - a interatividade no cibersepaço. *Ars*, ano 1, n.1, São Paulo: ECA/USP, 2003, p. 11-34.

Sobre o autor

Gilbertto Prado, artista multimídia e coordenador do Grupo Poéticas Digitais. Estudou Artes e Engenharia na Unicamp e o doutorado em Artes na Universidade Paris I - Panthéon Sorbonne, em 1994. Tem realizado e participado de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Recebeu o 9) Prix Möbius International des Multimédias, Beijin, 2001; Prêmio Rumos, 2000, Transmídia, 2002 - Itaú Cultural; e o 6) Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, 2006; entre outros. Trabalha com arte em rede e instalações interativas. Atualmente é Professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA - USP e do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi. www.gilberttoprado.net.

O ENSINO DE CINEMA DIANTE DAS NOVAS POSSIBILIDADES INTERATIVAS, IMERSIVAS E INSTALATIVAS DA ARTE, DA MEMÓRIA E DO *LIVENESS* CONTEMPORÂNEOS

Wilson Oliveira Filho

Resumo

Esse trabalho pretende chamar a atenção para o ensino de cursos envolvendo o audiovisual, tendo em vista uma nova configuração midiática que torna mais árduo o trabalho com vídeos e novos dispositivos em um contexto educacional. Novos ambientes geram novas experiências e práticas que aqueles que lidam com o ensino e a pesquisa do audiovisual não podem esquecer, quando experiências como o live cinema se adensam. Em suma, interrogamo-nos sobre como a interatividade, a imersão e as instalações multimídia podem de certa forma ampliar as possibilidades em salas de aula. Tentamos refletir sobre perspectivas, dialogando com novos possíveis da arte para o ensino que não excluam interações com os gadgets e demais dispositivos dos alunos.

Palavras-chave:

Cinema, Arte Contemporânea, Novas Mídias.

Coloquemo-nos no estado de espírito de um jovem estudante, quer dizer, num estado de espírito que, na época tumultuada e agitada em que vivemos, é algo totalmente incrível: é preciso tê-la experimentado para que pudesse parecer simplesmente possível esta ilusão despreocupada, essa tranquilidade, conquistada no momento e, por assim dizer, estranha ao tempo. (NIETZSCHE, 2003, p.49)

A época tumultuada a que Nietzsche faz menção se acelerou. Os jovens estudantes se transformaram e o “agito” em sala de aula precisa compreender nossa estranheza a esse tempo em que a atenção de um estudante está dividida entre suas mensagens no WhatsApp, suas fotos no Instagram, seus *affairs* no Tinder, seu Facebook ou Twitter e seus fones de ouvido. Diante desse quadro altamente cinematográfico, de imagens, narrativas e sons, acreditamos que o ensino do audiovisual precisa mais e mais compreender uma observação que McLuhan já

Abstract

This paper tries to turn our attention to audiovisual teaching related courses having in mind a new media configuration that becomes the work with videos and new apparatus harder in an educational context. New environments create experiences and practices that those who deal with audiovisual teaching and researching can not forget when live cinema experiences densify. In short we interrogate how interactivity, immersion and multimedia installations can somehow extend possibilities to classroom. We try to think perspectives by creating a dialogue with new art possibilities to teaching that do not exclude interactions with gadgets or other students devices.

Keywords:

Cinema, Contemporary Art, New Media.

fazia ao rádio, ao cinema e à televisão: “salas de aula sem paredes” disso se trata essas mídias; de salas de aulas com paredes quebradas e extensão dos sentidos apuradas. Em um espaço de aula não mais parece suficiente somente a TV ligada a um vídeo exibindo filmes como ilustração, nem mesmo uma sequência de slides com imagens com ou sem movimento parece conseguir manter diálogo com um aluno que a cada informação pode, com o Google, aprofundar-se ou se afundar em um mar caótico de informação. O aluno busca ou precisa ser convidado a buscar interatividade ou “a possibilidade de responder ao sistema de expressão e dialogar com ele” (MACHADO, 1993, p.250), interagindo com a aula além de suas dúvidas e do dialogismo e de um exame ou trabalho final.

Jacques Aumont (2008, p. 91) pergunta: “Como o cinema ainda é nosso contemporâneo? Ele não

foi destronado pela televisão, pela internet, pelo vídeo digital, inclusive amador, pela fotografia no telefone, pelo Playstation?” que nossos alunos tão bem navegam. Para essa resposta, percorremos as passagens do entre o cinema e suas possibilidades com a arte. Assim, achamos que a “concorrência” entre os dispositivos dos alunos e professores obedecem ao que Marshall McLuhan ao lado de seu filho Eric McLuhan pensaram como “leis da mídia” (2000). Em uma dessas leis, os autores refletem que um meio é levado à exaustão e se transforma em outro. Tanto cinema quanto aula passam por situação que acreditamos parecidas.

O “cinema de museu” em que filmes, vídeos e outros produtos audiovisuais são medidos em termos espaciais e se tornam instalações, que quase sempre demandam interatividade e que fazem o espectador “cocriar”, tornar-se participante como bradava Oiticica, faz a imersão invadir as salas de aula de cursos de audiovisual ou quando o audiovisual é requisitado. A imersão nos meios digitais como observa Machado (2009, p.76), a “representação do interator no interior da cena” em sala de aula pode transformar a apresentação de um exercício de um aluno como pode transformar todos os agentes em avatares, além de salas de aulas virtuais de ensino a distância.

A prática contemporânea do live cinema pode ajudar a pensar questões como as colocadas até aqui. Essa performance audiovisual em tempo real feita por artistas que mixam e remixam material, que fundem e confundem práticas, imagens e sons se faz necessária mais e mais para pensar o uso do audiovisual no *liveness* (na presença, na imediatez) de uma aula. Para entender o contemporâneo, Agamben a partir de duas perguntas iniciais (do que e de quem somos contemporâneos), que nos soam próximas a uma tentativa de descrever o cinema contemporâneo, parece sem querer apontar para essa cena imersiva, interativa e instalativa ao vivo. As instalações “se apresentam como um espaço de pesquisa onde as experiências do espectador respondem às dos artistas, onde a representação pode ser testada em todos os estados” (PARENTE, 2013, p. 27) na cena contemporânea. Voltemos nosso olhar a essa contemporaneidade.

Contemporâneo é aquele que fixa o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o

escuro. “Contemporâneo é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...]. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 62–64). Questão de coragem e de poesia trata-se o *live* cinema e todo cinema feito nesse olhar fixo de seu próprio tempo que em nossa performance didática às vezes esbarra. Mergulhar a pena nas trevas do presente é como mergulhar a câmera e as ilhas de edição no próprio mundo que o cinema criou e outras vezes destruiu. Tantas mortes e vidas do cinema foram decretadas que teremos a necessidade de atravessá-las com este texto, preferindo falar inicialmente em abalos. Uma arte que finalmente entende a observação de Walter Benjamin (1994) de colocar não mais o original no centro da discussão, mas de colocar a reprodução e não só a representação. Mais que reproduzir, remixar. Malgrado, como observa Salis (2009), a discussão dos direitos autorais, evidentemente. O cinema sobrevive para, junto ao vídeo e outras máquinas de visão, reinventar o ensino. Até mesmo os registros de performances de cinema ao vivo legam um trabalho interessante:

[...] tentar entender de que tratam os arquivos encontrados (sejam DVDs ou on line) de um determinado vj ou coletivo de vjs. Trata-se de ficção, de documentários, videoarte, programa de TV, registro de performance [...]. Independente da resposta, e malgrado a discussão sobre direitos autorais, esses arquivos certamente se tornarão conteúdos para outros vjs, outras performances... (SALIS, 2009, p. 228).

O cinema de certa forma sempre foi um *remix* - um processo que começa na câmera e que na montagem se transforma -, o *live* cinema, no entanto, se faz a partir disso, se “re-remixa” e por isso arquiva, memoriza o próprio cinema e o audiovisual. Afirmar esse cinema ao vivo em sua articulação com a memória, com a performance em conjunto dos arquivos que circulam pelas máquinas binárias para pensar como uma aula que pensa e usa o audiovisual é proposta desse breve texto. No fundo, o *live* cinema é uma prática que se pauta pelo efêmero, que se faz a partir de recortes, de camadas e de redes. Que se faz pela invenção (como de certa forma uma boa aula deveria se pensar a propor). Jairo Ferreira parece ter imaginado esse “cinema de invenção, de narrativas sintéticoideográficas e de novas percepções. Anficinema. Nova Grécia Antiga,

tecnopop, eletrônica. Substituição gradativa da película perfurada pelo teipe tridimensional de alta definição. Cinema sem tela. Cinema sinal, cinema satélite" (FERREIRA, 2006, p. 21-22).

A tentativa de sempre experimentar o cinema como uma arte da simultaneidade, como arte do satélite ou eletrônica *tecnopop* tem no cinema ao vivo uma outra possibilidade, talvez diferente da "representação integral da realidade", como sintetizou Andre Bazin (1991, p. 87). Não mais o corte, a interrupção para que o espectador não perceba a transição e para que o filme flua, mas um filme que flui de fato devido à performance e ao entendimento da memória como ferramenta ativa no processo cinematográfico e no decorrer de uma aula. O fluxo que o audiovisual pode impor a uma aula é transformar as relações que os alunos fazem com suas máquinas ao objeto em áudio, vídeo e ao mundo que uma aula abre.

Uma nova noção de montagem se estabelece, uma montagem fluida como nos primórdios do cinema, mas ao mesmo tempo, devido às potências do digital, cheia de outras interrupções, paragens, *loops*, repetições. A simultaneidade das imagens, o *liveness* e a experiência dessa memória celebram a chance de viver um cinema mais associado a outras artes (e as nossas salas de aulas ainda mal preparadas tecnologicamente), como parecia ser a vocação da técnica embrionária que nascia no final do século XIX, com olhos atentos na recriação de artes já existentes - o cinema remixa desde os primórdios outras artes -, claramente voltada para as tecnologias, para as mídias e especialmente voltada para a memória. Tentativa e chance - que hoje se afirmam com o cinema ao vivo -, fazendo-se de memórias individuais e coletivas, de experiências e criações numa era que, para o cinema e os meios digitais, se pauta mais e mais pelo uso imersivo, instalativo e interativo dos arquivos.

A relação entre cinema e memória é uma relação não só de tangenciamento, mas também de hibridismo que a conserva e, ao mesmo tempo, coloca em xeque as fronteiras entre uma arte, lembrança e esquecimento. O cinema ao vivo de certa forma se instaura nesse híbrido ou "encontro de dois meios [...] do qual nasce a forma nova". Um momento de liberdade, de ultrapassagem das fronteiras é esse encontro entre cinema e vídeo,

entre cinema e performance, entre cinema e outro meio - "libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos (MCLUHAN, 1964, p. 75). Não é a toa que um dos arautos da memória social, o filósofo francês Henri Bergson, versava sobre uma consciência cinematográfica do mundo. Pois se "o caráter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas deriva do caráter caleidoscópico de nossa adaptação a elas" (BERGSON, 2005, p. 331), parece-nos que o cinema ao vivo é uma aula pensada em tons performáticos, que cada vez mais consegue captá-lo (o caráter cinematográfico do conhecimento) e se faz a partir desse caráter. Essa consciência para Bergson ao mesmo tempo estaria engessada no cinema convencional, posto que o tempo do cinema é o de um escoar e de uma passagem suficientes em si como a noção de tempo contínuo. Mais uma vez a associação com a sala de aula nos parece clara. Uma aula é um *continuum*, um caleidoscópico de memórias, uma matéria que é um conjunto de imagens como observou Bergson.

Não custa lembrar com McLuhan mais uma vez que "o meio é a mensagem" ou como o pioneiro do vídeo, Nan June Paik, que o meio é o meio. O vídeo torna o cinema (e hoje outras esferas do que se convencionou chamar digital) uma arte dos extremos, aproveitando a conceituação de Christine Mello (2008). O vídeo tem caráter híbrido e

passa a ter habilidade de recodificar experiências e transitar no âmbito das mais diversas manifestações criativas. Não por acaso, é senso comum, principalmente no circuito da arte, ouvir que "tudo é vídeo na contemporaneidade". (MELLO, 2008, p. 27).

Com os circuitos midiáticos tudo se torna aprendido para além do bem e mal. O vídeo se amplia e sua função em sala de aula se torna mais que necessidade,

o vídeo amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências; passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado como produtor de uma rede de conexões entre os mais variados pensamentos e práticas. (MELLO, 2008, p. 27)

Nesse sentido, a história do vídeo ainda está por ser narrada e a sala de aula é um locus para ela. Sua breve memória é uma memória involuntária no sentido proustiano, de algo que irrompe e confunde-nos os sentidos. Essa extremidade do vídeo, apontada por Mello (2008), é de uma

trajetória inacabada, em movimento, como vértice criativo de variadas práticas. Lembramos do vídeo, pois lembramos do cinema. Essa ampliação ou extensão traz novos desafios ao vídeo, nos dias de hoje. O *live* cinema é feito com vídeo na maior parte dos casos. Com equipamentos digitais, mas com o suporte que o vídeo ajudou a consolidar. As mídias interligadas tornaram-se “mais” possíveis com as criações em e a partir do vídeo. Suporte de memória, o vídeo torna-se potência para outros e revigorados cinemas e recoloca a questão do arquivo para o estudo das imagens, das estéticas e das tecnologias que sempre pautaram o cinema e que em sala de aula podem ir muito além de recursos.

Como observado por Gene Youngblood, para cunhar a expressão cinema expandido, o termo “videoesfera” é valioso como “ferramenta conceitual para indicar o largo escopo e a influência da televisão em uma escala global em vários campos simultâneos de extensão dos sentidos” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 260). Essa escala precisa ser também pensada para usos didáticos, queremos crer. Além do manifesto e de uma série de obras que levavam a alcinha de cinema expandido, incluindo trabalhos como a *performer* Yvone Rainer e uma obra audiovisual de Beek, “Moviedrome” (1963), aquele se baseia na construção de um teatro semiesférico, no qual multiprojeções nesse semicírculo eram apresentadas para as pessoas deitadas. Essa expansão mais recente do cinema em sua forma ao vivo tem na videoarte - no cinema cósmico de Jordan Belson, nas múltiplas projeções, no cinema videográfico - exemplo de cinema expandido como sua origem. Pela criação de meios de expressão inovadores que eram também usados por outros artistas, *videomakers*, por exemplo, por um conceito (evidentemente sob forte influência da arte conceitual e do minimalismo) e pela performance, “grande parte da videoarte inicial pode de fato, ser vista como a gravação de uma performance” (RUSH, 2006, p. 87), o cinema expandido alcança a intermídia cinematográfica.

A distinção que Youngblood faz entre cinema e teatro para compreender a noção de cinema intermídia é importante para entender a totalidade do conceito de cinema expandido e como o uso do audiovisual em sala de aula estende as possibilidades do ensino.

No cinema intermídia, as tradicionais distinções entre o que é genuinamente teatral como oposição ao que é puramente cinemático não são mais questões. Embora cinema intermediário venha individualmente do teatro e do cinema ele não é em uma última análise nenhum dos dois. Qualquer divisão existente entre os dois meios foram não necessariamente construídas, mas orquestradas como oposições harmoniosas numa experiência sensorial maior. [...] não é uma peça ou um filme; e ao mesmo tempo tem elementos dos dois [...] a experiência fílmica não é necessariamente uma projeção de luz e sombras numa tela no final da sala, nem uma experiência teatral contendo um prosaetrio ou dependente de atores atuando para uma audiência (YOUNGBLOOD, 1970, p. 365).

Essa expansão intermediária parece-nos importante para entender o *liveness* e os elementos performáticos que a sala de aula precisa ter para o entendimento do audiovisual no contemporâneo. A esfera do vídeo na esfera do ensino é uma inter-relação entre mentes e máquinas.

Como o computador, a televisão é uma poderosa extensão do sistema nervoso central. Como o sistema nervoso humano é análogo ao cérebro, a televisão em simbiose com o computador se torna análogo a uma totalidade de cérebros pelo mundo. Estende nossa visão as estrelas mais longe e ao fundo do mar. Permite-nos ver a nós mesmo e por fibras óticas ver dentro de nós mesmos. A videoesfera transcende a telepatia” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 260)

Essa videoesfera transcendental é composta pela relação entre TV e computador e gera novas estéticas para o audiovisual como a videoarte, as instalações em vídeo, o videoclipe e, hoje, o universo das imagens e sons manipulados em tempo real e o audiovisual para a web que se tornam mais e mais exemplos para quem ensina audiovisual. “Embora a arte da instalação em geral e a videoarte particularmente tenham nascido no ambiente contestatório antimuseus dos anos 1960 e 1970, ironicamente os museus e galerias avidamente absorveram esse tipo de arte” (SANTAELLA, 2005, p. 266); talvez também, como ironia à televisão, os cliques musicais tenham se tornado parte da videoesfera.

A videoarte é atravessada ainda pela questão das narrativas pessoais, como em Bill Viola, que em sua arte começou sua investigação do eu físico e espiritual com vídeos *single channel* nos anos 70 e 80 (RUSH, 2006, p. 101), culminado em 1979 com “The reflecting pool” - um grande exercício para a memória em forma de vídeo para a consciência

cinematográfica do mundo. Uma piscina que reflete imagens (uma nova tela para o cinema) e uma edição que ao congelar o mergulho de um homem nessa piscina nos evoca uma memória da própria montagem cinematográfica. De caráter extremamente pessoal - como um jovem pintor experimentando a textura de diversas tintas sobre a tela - Viola penetra na sua própria memória, nessa textura ou poética para tentar compreender o eu e o não eu do misticismo oriental que há muito lhe interessa (RUSH, 2006, p. 103).

Como mostra Aline Couri, “[...] A videoinstalação vem sendo um meio muito explorado por diversos artistas. Sua peculiaridade é articular dispositivos eletrônicos com espaço, tempo, arquitetura e corpo, envolvendo o observador-visitante espacialmente” (2012, p. 89); essa junção pressupõe que uma memória coletiva também se faz presente. O espectador se conecta com o artista para juntos embarcarem por lembranças e esquecimentos da imagem e do som que os cercam. Em aula em um curso de audiovisual ou usando o recurso para articular e trocar conhecimentos esse envolvimento precisa estar presente. Montar instalações para apresentação de trabalhos, avaliações para articular novos tempos e espaços de um curso que lide com o audiovisual nos parece no mínimo curioso.

Da videoarte ao Youtube, do videoclipe ao Vimeo, suportes e estéticas se fundem na cena atual. Cena que, por vezes, desmerece a cultura participativa que o audiovisual na web desponta. Se a querela entre cineastas e *videomakers* se mostrou desnecessária e a descontinuidade foi reendereçada graças ao hibridismo e à mistura de referências e reverências, o vídeo e a web devem mostrar que mais e mais navegar (agora na rede) é preciso. A web é meio e mensagem para VJs e demais artistas de live cinema, repotencializa o vídeo, o cinema, hibridiza linguagens acentua o caráter pessoal - o lema do Youtube é “Broadcast yourself” (“Transmita você mesmo”), mas também “transmita a si mesmo”. Essa pessoalidade, o caráter doméstico, que vem sendo alvo de críticas de autores como Andrew Keen (2009), afirmando que com a *web* o amadorismo dá as cartas, soa-nos problemática.

Para nossa articulação entre audiovisual, possibilidades interativas, imersivas e instalativas, o material gravado de forma doméstica pode nos

dar a versão praticamente “real” de uma festa ou de um passeio, “mas essa versão pode perder insidiosamente todo o sentido dos aspectos que apenas à memória pode preservar: odores e sabores, sentimentos pessoais”, observa Armes (1998, p. 15). O que o autor não previa é que a relação entre imagem e memória ganha possibilidades na ambiência virtual. Novas memórias e sensorialidades são despertadas em uma miríade de exemplos na rede. Brassai (2005) indica uma interessante leitura: a de que Proust ao contrário de criticar a fotografia, como aponta Armes, talvez tenha previsto o fenômeno das imagens na rede. A relação imagem e memória parece-nos beirar um acesso ao Youtube em uso pessoal ou em sala de aula.

Domínio desconhecido, ateliê do passado, abarrotado de campanários, rostos de raparigas, flores murchas, mil outras formas em que toda vida está morta. Logo a memória é para Proust ora uma imensa biblioteca, arquivos “tão vastos de que grande parte nunca iria examinar”, ora um tesouro desconhecido escondido bem ao nosso alcance, porém quase inacessível. (BRASSAI, 2005, p. 155-156).

A problemática de que com uma câmera qualquer homem se torna finalmente um produtor de conteúdo - do mais vasto conteúdo, seja da sua lembrança ou do seu esquecimento -, e também participante ativo no processo de fazer arte, de fazer circular a arte nos leva à ideia de que os vídeos no Youtube são também performances. E de certa forma um vídeo no Youtube exibido em sala de aula se torna interativo, imersivo, instalativo. Se torna parte de um novo processo que Serres (2003, p.195) pensa como hominização.

Os computadores vieram contemplar esse segmento da hominização. Se essas máquinas podem ser chamadas de universais, elas merecem esse título justamente porque se encontram sob a égide da concentração. Por que temos necessidade de reunir livros, signos, bens de alunos, casas ou atividades, já que computador sempre fez isso?

Essa relação entre cinema e tecnologia, de reunião ou coleção de informações é bem enfatizada por Marshall McLuhan que parecia já em 1964 antever fenômenos como o *live* cinema em sua vocação informacional, performática e arquivística e seu entendimento do audiovisual como sala de aula sem paredes e da concentração de informação, estocagem, inventários criativos.

Em termos de estudo dos meios, torna-se patente

que o poder do cinema em armazenar informação sob forma acessível não sofre concorrência. A fita gravada e o vídeo-tape viriam a superar o filme como armazenamento de informação, mas o filme continua a ser uma fonte informacional de primeira grandeza [...] Nos dias atuais, o cinema como que ainda está em sua fase manuscrita; sob a pressão da TV, logo mais, atingirá a fase portátil e acessível do livro impresso. Todo mundo poderá ter seu pequeno projetor barato, para cartuchos sonorizados de 8 mm, cujos filmes serão projetados como num vídeo. Este tipo de desenvolvimento faz parte de nossa atual implosão tecnológica. (MCLUHAN, 1964, p. 327)

Não devemos aqui esquecer que o mesmo universo da videoesfera, dessa grande implosão da tecnologia do cinema em outro meio, está contida nesse cinema em expansão, devendo ser referência para o uso inventivo do audiovisual em sala de aula para além das ilustrações.

Jeffrey Shaw avança na discussão do cinema expandido conceituado por Youngblood e dessa implosão tecnológica já falando de um “cinema digitalmente expandido”, intermediático por excelência, pensando novos contextos e exemplos como a realidade virtual, os games locativos e ao nosso ver o *live* cinema. “Esses novos contextos parecem estar estabelecendo uma plataforma apropriada para outros desenvolvimentos das tradições do cinema experimental” (SHAW, 2005, p.355). Intermídia, entre meios, mutante.

Na verdade, o cinema em trânsito com as artes e pensado em sala de aula se torna uma multidão de coisas.

É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que a expressada pela condescendente palavra “diversão”. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou [...] o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Lugar material traduzido naquilo que se acumula; lugar imaterial que povoa nossas lembranças. Acreditamos que uma nova percepção advém com as camadas audiovisuais criadas pelas performances de *live* cinema que cada um de nós quando docentes acabamos fazendo em nossas

aulas quando usamos um suporte em vídeo.

A reprodução e a experiência se misturam no contemporâneo e em novas produções do cinema e das aulas que se pautam pela presença. E como adverte Gumbrecht (2010, p. 115) essa presença versa “sobre penetrar coisas e corpos [...] constitui um segundo tipo de apropriação-de-mundo, no qual a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e por isso abre necessariamente um espaço [...] à reflexão”. Reflexão que o fenômeno da memória como tema dos filmes hoje em dia pode ser indicativa. Embora cineastas como Dziga Vertov nos anos 1920 e Alain Resnais depois nos anos 60 já tenham nos ensinado isso. “O cinema se revela assim [...] o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Na prática e na percepção que temos do vídeo ao vivo, o *loop*, a repetição, esse fenômeno da memória por excelência, pode servir para a constituição inteira de um filme. E de certa forma uma aula retorna por vezes como um ciclo, como um *loop* ou como ruídos. O *feedback* (tanto de vídeo como sonoro) aponta para uma repetição cheia de nuances dependendo da forma como arranjada pelo artista. O ato de ver (e rever), dinâmica da memória, é trabalhado por VJs na composição visual do *live* cinema. Quando uma imagem a ser repetida continuamente vem com um defeito técnico, uma linha defeituosa, um problema de cor ou algo do gênero, o erro é incorporado tornando-se parte da estética, ressignificado o *loop* nessa nova temporalidade do cinema, para além da história na tela, se torna uma “máquina narrativa” (MANOVICH, 2001, p.314). Uma memória repetida do material escolhido é técnica fundamental do *remix* audiovisual contemporâneo. “A cada momento que o giro de qualquer número termina eu digo a mim mesmo: “Mais uma vez” E é invariavelmente durante uma dessas repetições que eu fico sensibilizado, por ver repetidamente, pela teatralidade do que acontece na(s) tela(s) em relação com o que é narrado” (BAL, 2009, p. 167).

O cinema dos ciclos é também a realização audiovisual de um objeto elíptico concebido por Duchamp como *ready made* e convertido em filme “Anémic Cinema” ou nos filmes gráficos de Hans Richter. “O fechado, gravado, que não pode ser

alterado, e o aberto, cuja imagem se faz ao vivo” (COURI, 2012, p.88) são os dois tipos de loop.

Loop por um lado e ruído ou *scratch* por outro. O *scratch* vídeo da Londres dos anos 1980 que “acabou consolidando um circuito de exibição bastante específico, constituído basicamente de casas noturnas, danceterias e bares, locais onde não apenas deve conviver lado a lado com os videoclipes”, confunde-se com o próprio vídeo e hoje em dia com o vídeo ao vivo. “Ao optar por esse canal de difusão, os círculos de *scratching* visavam, sobretudo, escapar ao circuito elitista dos museus e galerias de arte” (MACHADO, 1993, p. 156). Como em algumas videoinstalações ou videoarte e também em filmes de *found footage*, a repetição ao lado de uma imagem suja ou de um som abafado se tornam possibilidades de trabalho e diálogo para criação de novas obras que fundem tecnologias e escapam dos lugares convencionais. Ao lado de alta tecnologia dos *softwares* e do Macintosh, mecanismos *low tech* e a baixa definição são otimizados por alguns *performers*, gerando imagens que através do desconforto e do encobrimento de obras protegidas pelo direito autoral podem ser manipuladas em seus *sets* de apresentação justamente pela descaracterização da qualidade. Essa técnica advém do *scratch*. Um exemplo: muitos arquivos de filmes pixelados encontrados no Youtube são mais “arranhados”, descaracterizados para serem utilizados em performances. Muitas vezes acabamos usando versões com “imagens sujas” em aula. Era justamente essa técnica de distorcer completamente a imagem que o VJ nos analógicos anos 1980 já começava a aplicar em seguidos momentos de sua apresentação e que recebeu um elogio pelo vídeo artista.

Talvez seja necessário mais e mais distorcer e fazer circular em *loops* nossa visão da sala de aula para os temas que tentamos brevemente aqui sugerir. O ensino a distância ganha terreno e a física da sala de aula precisa de novas aberturas, de novos espaços e de um uso mais ativo, interativo, instalativo e imersivo no contemporâneo estranho aos próprios tempos como o Nietzsche educador sentia e como creio muitos de nós professores da civilização da imagem (e do som) ainda sentimos no eterno retorno às salas de aula dia após dia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARMES, Roy. **On vídeo**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1998.

AUMONT, Jacques. Moderno: **Por que o cinema se tornou a mais singular das artes?** Campinas, SP: Papirus, 2008.

BAL, Mieke. Setting the stage: The subjective mise en scène. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). **Art of projection**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BAZIN, Andre. **O cinema: ensaios**. São Paulo Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol. I.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASSAÏ, Gilberte. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: JZE, 2005.

COURI, Aline. **Loop: tecnologia e repetição na arte**. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2012.

FERREIRA, Jairo. **Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KEEN, Andrew. **O culto do amador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas digitais**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Regimes de imersão e modos de agenciamento. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachussets: The Mit Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____; MCLUHAN, Eric. **The laws of media**. Toronto: University of Toronto, 2000.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação**. São Paulo: Loyola, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALIS, Fernando. Cinema (ao) vivo: A imagem performance. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Panorama da arte tecnológica. In: LEÃO, Lucia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2005.

PARENTE, André. **Cinemáticos**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. In: LEÃO, Lucia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2005.

SERRES, M. **Hominescências**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: E.P. Dulkton & Co, 1970.

É membro da Associação Brasileira de Educação a Distância (ABED), da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) - um dos coordenadores do Seminário temático "Exibição cinematográfica, espectadorialidade e artes da projeção no Brasil" - e da Media Ecology Association (MEA). Entre julho de 2012 e 2013 assumiu a coordenação do curso de Cinema da UNESA - campus João Uchoa. Como artista, desenvolve trabalhos multimídia e outros produtos audiovisuais com o Duo 2x4.

SOBRE O AUTOR

Wilson Oliveira Filho é graduado em Comunicação Social, especialista em Filosofia Contemporânea, Mestre em Comunicação e Cultura e doutorado em Memória Social com período sanduíche no curso de Cinema and Media Studies da Universidade de Chicago sob supervisão de Tom Gunning. Atualmente é professor auxiliar da Universidade Estácio de Sá nos cursos de graduação em Comunicação Social, Produção Audiovisual e Cinema e Audiovisual e em cursos de pós-graduação *lato sensu*, além de professor substituto de Linguagem Audiovisual I no departamento de Expressão e Linguagens ECO/UFRJ. Sua atual pesquisa é sobre live cinema, cidade e projeção.

DAS CRIOULAS DE CONCEIÇÃO: (INTER) AÇÕES DO MOVIMENTO INTERCULTURAL IDENTIDADES

Madalena Zaccara

Resumo

Localizada no município de Salgueiro, Pernambuco, Conceição das Crioulas é uma comunidade quilombola com uma história oral que remete à chegada de seis negras livres à região onde estabeleceram as bases da comunidade. As mulheres direcionam a vida comunitária desde a sua fundação, passando pela resistência à expropriação da terra e à transmissão de sua cultura. Elas investem na educação como instrumento de resistência e conquista. É a partir dessa proposta, que a arte relacional ou contextual praticada pelo Movimento Intercultural IDENTIDADES, onde o artista é participante da história imediata, encontra seu espaço de ação na comunidade. O texto visa analisar esse processo de (inter) ação artística do movimento no universo das crioulas de Conceição.

Palavras-chave:

Arte Relacional, Gênero, Educação, Conceição das Crioulas, Movimento Intercultural IDENTIDADES.

Primeiro o ferro marca
a violência nas costas
depois o ferro alisa
a vergonha nos cabelos
Na verdade o que se precisa
é jogar o ferro fora
e quebrar todos os elos
dessa corrente de desesperos.¹

O comércio de escravos no Atlântico envolveu a maior migração transoceânica da história. Mais de cinco milhões e meio de africanos embarcados na África desembarcaram nas Américas, incluindo o Brasil. Era um negócio lucrativo que movimentava a indústria naval, o sistema financeiro europeu, a indústria armamentista e o plantio da cana de açúcar além de outras atividades. No Brasil, Recife foi o quinto maior centro organizado de tráfico transatlântico de escravos do mundo. Calcula-se que mais de 1.350 viagens foram feitas da África

Abstract

Located in the city of Salgueiro, Pernambuco, Conceição das Crioulas is a quilombola community with an oral history that refers to the arrival of six freed women to the region where they established the foundation of the community. The women directed the community life since its founding, passing through the resistance of the land expropriation and the transmission of their culture. They invest in the education as a tool of resistance and conquest. It is from this proposal, that the relational or contexted art practiced by the Intercultural Movement IDENTITIES, where the artist is the participant of the immediate history, finds its space in the community action. The text has as goal to analyze this process of artistic (inter) action of the movement in the universe of the crioulas of Conceição.

Keywords:

Relational Art, Gender, Education, Conceição das Crioulas, Intercultural Movement IDENTITIES.

para Recife nos quase três séculos de tráfico (SOUZA LEAO; ALBUQUERQUE; VERGOLINO, 2015). O apogeu do tráfico para terras pernambucanas ocorreu entre 1816 e 1820 e os escravos eram as mãos e os pés dos cidadãos mais abastados da região naquele momento. Além das relações de trabalho entre senhor e escravo existia toda uma ideologia da escravidão que se constituía em uma maneira de viver e implicava em uma simbologia de poder e de status naquela sociedade.

Mesmo após 1831, quando o tráfico tornou-se ilegal, ele continuou de forma clandestina e escravos eram desembarcados no litoral pernambucano e redistribuídos aos compradores. A extinção gradual deste comércio foi resultado da pressão inglesa e das condições locais uma vez que, gradativamente, importar escravos para a indústria açucareira já não apresentava as mesmas

vantagens iniciais, dada a excessiva oferta de escravos no território pernambucano (CARVALHO, 2010).

O Brasil - e Pernambuco em particular - apresenta, dentro desse quadro escravagista, uma memória quase nunca registrada de resistência à escravidão que se manifesta concretamente através dos variados modelos de organização social e espacial e estratégias diversas encontradas pelos cativos em vários períodos onde se fez presente a escravidão no país.

Nunca faltaram fugas em Recife e demais localidades pernambucanas. Sem partir para uma revolta aberta os escravizados encontraram fórmulas de oposição ao cativeiro em alternativas sociais (sendo o quilombo a forma opositiva mais radical) que pouco a pouco despertavam a construção de uma consciência negra baseada na solidariedade e, por que não dizer, na sobrevivência. A fuga era uma decisão extrema dada a hostilidade das alternativas na época. Ela envolvia riscos que iam desde a perseguição e captura pelos capitães de mato até a incerteza do destino nessa comunidade alternativa a qual o fugitivo passaria a pertencer: o quilombo. Quando o escravo fugia, amparado pela possibilidade de um conceito vago de liberdade, ele tinha que se reeducar para ela, o que implicava na aprendizagem da resistência, das técnicas de guerrilha e da adaptação a outras regras diferentes das tantas que ele havia experimentado desde sua captura na África, passando pela travessia no Atlântico e pelas mãos dos seus muitos senhores.

O caminho para a liberdade passava, portanto, por uma conquista principal: a recuperação de sua humanidade natural através do estabelecimento de laços de pertencimento. Sua luta posterior pelo direito ao trabalho e pela conquista gradual de participação dentro do sistema passou, em seu início, pela etapa da busca de um espaço próprio, novo, e pela sua integração a ele.

Os processos de ocupação territorial por quilombos em Pernambuco se relacionam com o contexto sócio-político do período no qual teve início cada uma das comunidades quilombolas. As mais antigas originaram-se quase sempre de fugas de escravos provenientes de fazendas locais e mesmo de locais mais distantes. Em sua maior parte, elas ocupavam terras que não interessavam aos fazendeiros seus contemporâneos. Eram terras sem dono, terras de

ninguém. Posteriormente, já no final do século:

Se originaram de fluxos migratórios que partiram de três situações: de comunidades quilombolas já existentes; de fazendas que mantinham o trabalho (semi) escravo, agora já na condição de "pessoas libertas"; e do Arraial de Canudos. Nas três situações havia a presença de pessoas com ancestralidade branca, negra e indígena, o que explica a configuração pluriétnica encontrada em muitos dos quilombos da atualidade.²

Muitas das pessoas que migravam haviam acumulado algum dinheiro proveniente do trabalho nas fazendas que elas investiram na compra ou arrendamento de terras onde trabalharam na produção agrícola. É nesse contexto que surgem novas comunidades que, nesse deslocamento, às vezes estabeleciam relações de sociabilidade com os indígenas locais. É nesse contexto também, que surgiu a comunidade quilombola Conceição das Crioulas, suporte e meio da arte relacional praticada pelo Movimento Intercultural IDENTIDADES, objeto principal do nosso texto.

O papel da mulher na sociedade patriarcal e escravocrata brasileira

Dentro da pirâmide social estruturada na sociedade escravocrata brasileira os brancos ficavam no topo, distribuídos em posições melhores em relação ao alto desta por meio do seu poder aquisitivo. Em um degrau abaixo estavam as mulheres, brancas que eram, apesar de brancas, cidadãs de segunda categoria. Em baixo desta construção social ficavam os negros e os indígenas considerados inferiores. Em um nível mais inferior ainda estavam as mulheres negras escravas tanto por serem mulheres, como por serem negras e escravas. Ser mulher, e ser escrava dentro de uma sociedade opressora e sexista, significava ser vulnerável à exploração econômica, sexual e alvo de injustiças e humilhações por parte das demais camadas sociais. A escrava sofria o assédio, o estupro e a opressão generalizada por parte do senhor e não escapava dos ciúmes da sinhá que se vingava como podia e sempre na mulher.

Por outro lado, as mulheres escravas constituíam a maioria dos libertos e, embora reste sempre a ideia de que, generosamente, o senhor de escravos libertasse a escrava como uma espécie de recompensa pela submissão sexual, alguns historiadores se posicionam no sentido de que foram elas que conquistaram essa alforria

(CARVALHO, 2010, p.222). Uma liberdade que era mais facilmente aceita pelos donos do poder por questões de gênero uma vez que o fato de ser mulher tornava o caminho para a verdadeira liberdade bem mais difícil e então a alforria fornecia uma liberdade “de direito”, mas não “de fato”. Essa liberdade concedida não assegurava possibilidades econômicas de mantê-la, nem a incluía em um grupo de pertencimento. As mulheres, portanto, tinham um caminho bem mais árduo em direção à liberdade, mesmo quando alforriadas.

E era um caminhar extremamente difícil não só para as mulheres negras, embora a estas coubesse o ônus maior. Afinal, brancas, negras ou mulatas estamos tratando aqui de corpos - marionetes. Um corpo sobre o qual: “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1989, p. 28). Esse poder afirmou-se no Brasil patriarcal e escravocrata tanto sobre a mulher branca quanto sobre a negra. Sobre a situação da sinhá branca da casa grande assim se manifesta Gilberto Freyre (*apud* QUINTAS, 2008, p. 52):

Da mulher-esposa, quando vivo ou ativo o marido, não se queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homem, a não ser pedindo vestido novo, cantando modinha, rezando pelos homens; quase nunca aconselhando ou sugerindo o que quer que fosse de menos doméstico, de menos gracioso, de menos gentil; quase nunca metendo-se em assuntos de homem.

Na esteira das dificuldades rumo à liberdade, coube a ambas, branca e negra, o ônus de sua liberdade gradativa. Mecanismos de sobrevivência pressionaram a busca de alternativas. Depois da abertura dos portos em 1808, de acordo com Marcos J. M. de Carvalho (2010, p. 77):

Muitas mulheres que tentavam fazer valer suas vontades, enfrentando as duras regras não escritas do patriarcado preferiram morar na cidade. Lá havia mais oportunidades e alternativas para se ganhar a vida, principalmente para as mais decididas, tendo ou não filhos.

Os núcleos urbanos existentes ofereciam oportunidades de emprego para mulheres livres no serviço doméstico tradicionalmente destinado às mais pobres onde se incluía a negra liberta. A alternativa para as alfabetizadas e brancas era a função de professora das primeiras letras, piano

ou línguas estrangeiras às crianças de famílias mais abastadas. Cabia, porém ao negro, mulher ou homem, o ônus de provar, em um espaço social onde a recaptura era tolerada e pouco investigada pelas autoridades; onde era necessário defender todo o tempo a liberdade conquistada, que ele era legalmente e realmente livre. A cor da pele era, em si, um entrave à liberdade “de fato”. Presumia-se a condição de escravo para uma pessoa de cor e a circulação urbana tornava-se perigosa. Em tal situação, a conquista de um espaço econômico-social para viver tornava-se uma questão de sobrevivência e não é de se estranhar que esse espaço devesse ser o mais isolado possível da comunidade branca.

Um exemplo coletivo dessa busca por um espaço é a comunidade quilombola Conceição das Crioulas abrigada no sertão de Pernambuco. Sua história, baseada em uma narrativa oral, remete às suas mulheres fundadoras. Trata-se de um quilombo fundado por mulheres e onde, até hoje, são elas as protagonistas das lutas e conquistas do grupo de pertencimento por elas criado. Os padrões discriminatórios em relação às mulheres nas tantas sociedades, cronologicamente e espacialmente diversificadas, parecem nesse espaço social ali construído terem se erradicado ou pelo menos amenizado. Naquele espaço, as mulheres se organizaram na construção de uma nova sociedade utilizando-se dos instrumentos possíveis para a desconstrução de ideias e atitudes que viessem a negar seus direitos dentro do quadro maior dos próprios direitos humanos.

Sobre a comunidade quilombola Conceição das Crioulas: um conceito de nação conjugado no feminino?

Localizada no município de Salgueiro, Pernambuco, Conceição das Crioulas tem uma história oral que remete à luta de seis negras livres que chegaram à região, arrendaram uma área e, graças ao cultivo, fiação e venda do algodão (que era comercializado na cidade de Flores), conseguiram arrendar três léguas de terra. Gleba esta que depois compraram e escrituraram em um cartório de uma localidade próxima denominada Torre, em 1802, por um escrivão de nome Pedro José Delgado. Essa tradição oral de cunho quase mitológico estabelece a forma de ocupação da terra pela comunidade no início do século XIX.

Os três mil quinhentos e cinquenta e dois habitantes atuais do distrito ocupam uma área de 16.885,0678 hectares no povoamento central. A maioria dos habitantes habita os “sítios” que se espalham no território comum³. Esta comunidade quilombola faz parte das muitas já reconhecidas pelo Estado Brasileiro por meio de “certificação feita pela Fundação Cultural Palmares (FCP) (certificação do autorreconhecimento) e da abertura de processo de regularização dos territórios quilombolas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA)”⁴. Conceição das Crioulas, juntamente com outras comunidades semelhantes espalhadas pelo território brasileiro formam grupos de resistência negra à escravidão inicial e à exploração de mão de obra posterior.

No início do século XX, as terras adquiridas diminuíram de extensão em virtude de invasões e aquisições ilícitas por parte de fazendeiros. O território foi encolhendo e só em 2014 a posse da terra foi legitimada pelo governo federal e os fazendeiros invasores intimados a abandonar a terra. O dia vinte e dois de setembro daquele ano passou a ser um dia histórico para a comunidade. Naquela data, foram entregues pelo INCRA três títulos de domínio de cinco imóveis rurais que estavam dentro do Território Quilombola. Dessa maneira, aproximadamente 898 hectares passaram a compor efetivamente o patrimônio coletivo da comunidade, beneficiando 750 famílias. A titulação ocorreu mediante a outorga de título coletivo e pró-indiviso à comunidade, em nome da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC)⁵.

As mulheres e suas ações têm forte significação dentro desta comunidade desde a sua fundação, passando pela resistência à expropriação da terra, à transmissão de sua cultura. Essa resistência está intimamente ligada à formação das lideranças que compõem a estrutura política em Conceição das Crioulas, lideranças que se conjugam no feminino tanto no que diz respeito às referências históricas quanto às do dia a dia comunitário. Apesar do empenho atual de alguns homens no sentido de participação nas lutas pelos direitos quilombolas ainda predomina maciçamente a presença da mulher, guerreira e educadora, nas decisões comunitárias:

O papel da mulher é assegurado na descendência. É “nelas que tudo começa”: a fundação da

comunidade (incluindo a compra da terra), a origem do nome, a defesa do território frente às “invasões” das quais resultaram expropriações; elas também estão presentes na execução e perpetuação de determinadas práticas ou atividades culturais como os ofícios de benzedeira e parteira e na produção de trabalhos artesanais. As mulheres que se dedicam a essas atividades dizem ter aprendido com suas mães ou avós. (LEITE, 2010)

A batalha prossegue. As mulheres de Conceição das Crioulas se transformaram, romperam com a tradição secular de subserviência. Suas conquistas as afastaram da condição de mero celeiro de mão de obra das cidades vizinhas. A negritude hoje não é mais motivo de vergonha, mas de orgulho e a educação é o instrumento de conquista na luta pelos seus direitos. Nas palavras de Maria Diva da Silva Rodrigues:

As escolas ensinavam para a gente, de forma bem sutil, que era feio ser negro, que nosso cabelo por ser pixaim era feio. Então era pra se dizer que era moreno, moreno escuro, moreno claro. Negar que era de Conceição porque ser de Conceição era ruim, porque era um lugar atrasado onde só tinha negro e negro não era uma coisa boa. (Maria Diva da Silva Rodrigues, In CARRION, 2013, p. 54)

Elas interromperam com esse discurso. E propuseram para as escolas um currículo alternativo no qual os valores ancestrais fossem contemplados e que contribuísse para semear o orgulho no lugar da vergonha das suas origens. Hoje, Gilvania, Aparecida Mendes, Márcia Jucilene, Maria Diva e Valdeci entre tantas outras são mulheres que sabem os caminhos que devem ser percorridos. São os pilares atuais da comunidade. Abrem caminhos, Rotas diversas das de suas antepassadas fundadoras, mas não menos importantes. Elas objetivam novas formas de liberdade e a identidade como princípios norteadores. A liberdade física, meta das antigas escravas, transformou-se na luta política pela cidadania em toda a sua plenitude.

A experiência educacional de Conceição das Crioulas é considerada referência para o movimento quilombola e outras organizações que trabalham com educação. Seu projeto é diferenciado e trabalha com uma concepção e práxis na qual os valores, a cultura, os costumes, as tradições, a sabedoria das pessoas mais velhas e a história dos antepassados fazem parte do processo educativo.

A presença e a consciência do papel da mulher nas

conquistas da comunidade são marcos a serem observados em um espaço social que poderia englobar um conceito de nação. Uma nação, em seu sentido político moderno: uma comunidade de indivíduos vinculados social e economicamente geralmente de um mesmo grupo étnico, que compartilham certo território, que reconhecem a existência de um passado comum, que têm uma visão de futuro em comum e que acreditam que esse futuro será melhor se se mantiverem unidos do que separados. A partir dessa premissa, Conceição das Crioulas é uma nação. Uma nação onde os padrões sociais e culturais discriminatórios com relação às mulheres presentes em maior ou menor grau em todas as regiões do planeta parecem não mais existir. Nela, as mulheres que se destacaram na luta pela aquisição, construção e recuperação das terras que ocupam e que hoje lutam pela construção de uma identidade étnica estão no comando.

A abertura dessas mulheres para novos horizontes passa por uma emancipação pela educação. A consciência sobre este instrumento libertador está presente nas palavras de sua principal líder política Gilvania Maria Silva quando fala sobre sua comunidade:

mergulhada numa busca constante de ações direcionadas à educação, à saúde e ao reconhecimento da sua cultura, do processo da reconstrução da identidade e de seu território. Mesmo diante do cenário de dúvidas, a educação era entendida pelos seus moradores (as) como atividade importante. (SILVA, 2013, p. 47)

É nessa conjuntura, a partir dessa proposta, que prioriza a educação como veículo de emancipação, que a arte relacional ou contextual praticada pelo Movimento Intercultural IDENTIDADES, no qual o artista, participante da história imediata, encontra seu espaço na comunidade. Esse engajamento, essa forma de criar artístico, não visa o sublime ou o transcendente; sua proposta se volta para a possibilidade de transformação do social e nele encontra seus instrumentos. A arte, devemos lembrar, pode ser o último reservatório do imaginário a escapar de ser incorporado/ apropriado pelo sistema que hoje serve ao capitalismo neoliberal e o seu consumir ideológico. As práticas artísticas que envolvem a política relacional podem abrigar um sonho para além das servidões e ser uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. A colaboração

com a comunidade através da arte-educação é o objetivo do movimento.

Sobre o Movimento Cultural IDENTIDADES

A história da relação entre arte e política aparece sempre ao longo da história da arte. Ela, a arte, serviu a religiões ou estados, passando sua mensagem em incontáveis situações no tempo e no espaço. O artista pode abrir caminhos, resistindo e isolando-se do ruído circundante e gerar novas propostas e ressonâncias.

A arte é aquilo que resiste, segundo Deleuze (1999). Para Jacques Rancière (2009, p.26), ela é um agente transformador pela sua capacidade de reconfigurar o sensível e é a partir “do recorte sensível do comum, da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”. Esse olhar priorizaria a noção de envolvimento em relação ao desenvolvimento (idem).

Para Nicolas Bourriaud (2009, p.31), cabe ao artista a tarefa de “devolver concretude ao que se furta à nossa vida” o que ele faria rompendo com a lógica da sociedade do espetáculo, com a escala diluidora da globalização e tentando reconstruir e restituir fé a um mundo cuja dominação cultural pelo capitalismo avançado conduz a um cotidiano transformado em um produto de consumo. Para ele, a possibilidade desta arte relacional “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social” (ibidem, p. 19) atende aos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela contemporaneidade e estaria contribuindo para a preparação de um mundo futuro. Pressente-se já, através do seu pensamento, a necessidade de retomada de uma política ligada a uma transformação estética, ou, como quer Carlos Vidal (1997, p 22) “uma refundação da linguagem estética que ultrapasse a fatalidade do triunfo da industrialização do pensamento”.

A arte contemporânea desenvolveria, portanto, um projeto político quando se empenha, por exemplo, em investir e problematizar as esferas das relações humanas. Essa condição corresponde, hoje, à iniciativa de artistas que mergulham no campo ampliado da criatividade, no qual o caráter político é relacionado ao fato de uma integração do trabalho artístico com a vida. O trabalho da arte, nas suas novas formas, ultrapassa a antiga produção de

objetos destinados a serem vistos e consumidos e investe em novos horizontes que funcionam ora como mapas que orientam seu movimento, ora como motor de um desejo de caminhar novamente em busca de um ideal. A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. Sua proposta encontra-se para além das múltiplas grades com as quais o capital burocratiza e regula a arte incidindo em sua produção.

Para a concretização desta possibilidade, desta nova práxis, o envolvimento do artista, segundo José Carlos de Paiva (2009, p. 53), deve procurar modelos que ultrapassem as fragilidades e invistam nas possibilidades utópicas do mundo contemporâneo, “em contextos sociais precisos, onde se promoveu uma aproximação epidérmica”. Tomando-se o cotidiano como base, “pode-se criar diferentes versões da realidade”, afirma Bourriaud (2009, p.83). Nestas condições, a arte se apresentaria “como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais” (idem). Caberia ao artista desprogramar a realidade para reprogramar uma estética que se pautaria em função das relações inter-humanas. Uma estética que contemple o “outro”, legitimando-o. O mundo da arte e da vida estaria, então, de fato, cada vez mais fundido e a estética, como ciência do sensível, em consonância com esse novo olhar.

Conduzidos pelos artistas, os indivíduos seriam impulsionados a lutar por um ser melhor, um ser que se interessaria pelos outros, um ser coletivo, um ser político. Essas reivindicações se concretizariam a partir de uma transformação radical que englobaria a própria maneira de conceber a arte.

É trabalhando neste intervalo micropolítico, que o movimento intercultural IDENTIDADES, nascido em Porto, Portugal, se manifesta. Trata-se de um movimento artístico, atuante desde os anos 90, mais precisamente concebido em 1996, que participa dos conflitos da era pós-colonial tendo como objetivo as relações culturais diretas em vários espaços geográficos do planeta de histórico colonial português.

Atuando em comunidades situadas em três espaços

geograficamente distintos e com características específicas, o movimento mobiliza artistas, professores e estudantes de arte que, fora do seu espaço de conforto buscam, através da reflexão partilhada, interagir nestes três espaços sociais. A partir de Porto, como já foi dito anteriormente, ele se relaciona com espaços de colonização lusa: Moçambique, Cabo Verde e Conceição das Crioulas, comunidade quilombola no Nordeste do Brasil.

O movimento intercultural IDENTIDADES é constituído por indivíduos que se congregam em um grupo não homogêneo tanto no que diz respeito a objetivos pessoais quanto no que diz respeito à forma de criação e expressão. Eles têm em comum o interesse pelo resgate de um perfil de identidade cultural fragmentado, destruído ou em processo de destruição, procurando um sentido para a ação artística, estabelecendo vínculos relacionais adequados aos interesses das comunidades em que atuam.

É nesse terreno intercultural “onde a história confere posturas próprias e um tempo particular perante o contemporâneo”, segundo José Carlos Paiva (2009, p. 58), que os membros do grupo se assumem enquanto artistas e enquanto cidadãos. As ações artísticas de grupos como o movimento intercultural IDENTIDADES procuram construir e realizar modelos de ação dentro da realidade existente e que tenham como objetivo maior fazer a diferença.

Sobre a ação do Movimento Intercultural IDENTIDADES em Conceição das Crioulas

De acordo com José Carlos de Paiva (2007, p.18), na arena relacional em que ele próprio se move e onde também transita o movimento IDENTIDADES, “a marca da vida escolar nunca deixa de dominar”. O envolvimento do movimento na comunidade quilombola Conceição das Crioulas segue essa proposta e “assume a ação como intervenção política em contextos onde a população se envolve em seu próprio desenvolvimento” (2011, p.31). Em Conceição das Crioulas, a política se faz através da arte-educação.

O envolvimento do movimento com a comunidade iniciou-se em 2003. Sua história, entretanto, remete aos primeiros contatos de José Carlos de Paiva, líder do IDENTIDADES, com a capital do Estado de Pernambuco, Recife, representando

a GESTO Cooperativa Cultural. O contato se deu através da Fundação Joaquim Nabuco via o seu presidente, Fernando Freire e tinha como objetivo estabelecer um programa de intercâmbio artístico e cultural. Do encontro inicial resultou o projeto “Cumplicidades”, que promoveu, entre os anos de 1993 a 1996, dezenas de eventos culturais em Portugal no Nordeste do Brasil (PAIVA, 2009, p.134). Para Paiva, o tempo que transcorreu entre estes primeiros contatos nordestinos, que precederam o que aconteceu com Conceição das Crioulas foi o necessário para proporcionar amadurecimento e, então, através do Centro de Cultura Luiz Freire, em 2003, estabelecer relações com a comunidade.

Em 2003, contato estabelecido, foi criada uma oficina de artes plásticas ministrada por Iva Correia e Monica Farias (de Porto) e uma de teatro que foi dada pelo ator moçambicano Rogério Manjate. Montou-se uma exposição em uma das dependências de uma escola local intitulada “Pano para Mangas” onde o movimento foi apresentado para a comunidade. Deste momento fala Monica Faria, integrante do IDENTIDADES:

Eu, a Iva Correia, ambas viajando do Porto, e o Rogério Manjate de Moçambique tivemos a oportunidade de visitar e conhecer a comunidade através do ‘movimento intercultural Identidades’, a convite do Centro de Cultura Luís Freire (CCLF) e da Associação Quilombola da Conceição das Crioulas (AQCC) para realizar uma oficina de artes plásticas, principalmente para a faixa etária infantil e juvenil. O Rogério Manjate orientou uma oficina de teatro. A data escolhida foi a grande festa da ‘Nossa Senhora da Conceição’ a santa padroeira da comunidade, em pleno agosto sertanejo. A festa durou quinze dias e durante esse tempo organizaram-se várias oficinas: teatro, contação de histórias, história da África, artes plásticas, dança e percussão. (FARIA, 2011, p.55)

No ano seguinte, 2004, o IDENTIDADES voltou à Conceição das Crioulas para sentir as respostas da comunidade à ação inicial e ao interesse pela construção de uma base na comunidade de caráter mais permanente. A partir de uma troca de ideias com a comunidade e da explicitação das intenções do grupo, foi aprovado um programa intitulado “Deslocações” que se centrava em intervenções através das linguagens do Vídeo, do Webdesign, da Cerâmica, da Educação Visual e da Expressão Plástica. A proposta foi aceita pela comunidade e o grupo retornou em 2005 e, através da preparação de seis jovens da comunidade, durante nove dias,

possibilitou-se a criação de um coletivo intitulado “Crioulas Vídeo” que passou a se constituir em mais uma ferramenta na luta pela identidade local através da produção de vídeos que divulgam a sua história e realizações.⁶

O Crioulas Vídeo (fig. 1) formou-se junto aos jovens da comunidade. Entre os membros foram escolhidos inicialmente seis: Marta Adelaide, Aldamir José, Martinho Mendes, Francisco Mendes, Joséane de Oliveira e Reginaldo Antônio. Posteriormente, a eles se juntaram Jocilene e Josicleide. O objetivo da equipe é o registro dos acontecimentos da comunidade, ter autonomia para contar sua própria história até então contada por olhares externos. Vários documentários foram produzidos desde sua criação.

Hoje, a ação do IDENTIDADES centra-se principalmente no trabalho desenvolvido com as professoras, para que elas adquiriram as competências necessárias para o ensino da arte na comunidade. O Crioulas Vídeo anda sozinho. A introdução da arte no universo da comunidade, nas palavras de Márcia Jucilene do Nascimento⁷, professora, transforma Conceição das Crioulas em uma “comunidade mais desenvolvida e politizada” e “ciente dos rumos e passos necessários para se chegar às conquistas importantes”. É interessante recordar que, neste espaço social, o conceito erudito ocidental de arte não existe. Seus habitantes se expressam através do artesanato e das artes populares como a dança, a música e a culinária. A arte só é compreendida a partir de seus reflexos práticos sobre a comunidade e de como ela pode servi-la.

Formar professores na área artística poderia contribuir para uma forma mais ampliada de percepção e fruição da arte. Para uma ampliação da sensibilidade dos alunos o que poderia gerar outras percepções e competências sempre tendo em vista, porém, que, para uma comunidade que se propõe a andar sozinha, como é o caso de Conceição das Crioulas, e que anseia por uma educação baseada em currículo diferenciado, tendo como comparação o currículo formal que é visto como sendo externo e global, o ensino da arte deve acompanhar suas particularidades.

O projeto “Expressões Artísticas nas Escolas da Comunidade” (fig. 2) dá continuidade, hoje, às ações do IDENTIDADES em Conceição das Crioulas.



Figura 1 – Crioulas Vídeo. Serra das princesas. Documentário. Disponível em <https://youtu.be/OzEfoJXIHnw>

Ele visa à construção conjunta de um Currículo nas Artes que contemple a necessidade coletiva e que invista na construção de um professor apto para fazer a ponte entre o senso comum e o conhecimento teórico artístico. Elisabete Mônica Moreira Faria, a já citada participante do movimento e doutoranda em Educação Artística pela Universidade de Porto com tese na qual a pesquisa de campo foi realizada na comunidade, reforça:

A comunidade entendeu que deve integrar as diversas áreas da expressão no seu currículo, num processo de cruzamento intercultural com o IDENTIDADES. Neste contexto o projecto 'Expressões Artísticas nas Escolas da Comunidade' visa elaborar uma discussão construtiva e participativa para um Currículo nas Artes⁸.

Com uma proposta de educação diferenciada, a comunidade quilombola de Conceição das Crioulas pretende encontrar outras modulações para as oposições entre periferia e centro, atrasado e desenvolvido, subalterno e dominante, popular e acadêmico, a partir de relações de reciprocidade

e de diálogo. A arte pode ser uma de suas rotas e o Movimento Intercultural IDENTIDADES contribui para que a comunidade a percorra. Marcia Jucilene Nascimento, professora e ativista de Conceição das Crioulas, acredita nisso. Diz ela:

Penso que Arte é o que a gente faz com amor, com dedicação, com cuidado. Ela é intencional, e pode ser representada de diversas formas e em diversos campos: político, social, religioso, cultural etc. O que é mais forte no nosso lugar é a arte de lutar coletivamente pelo bem da comunidade⁹.

NOTAS

1. CUTI (Luiz Silva). Ferro (In CAMARGO, 1986, p.90).
2. SERTÃO QUILOMBOLA. *A formação dos quilombos no sertão pernambucano*. Publicação do Centro Cultural Luís Freire. Recife: Centro Cultural Luís Freire: 2008, p.9.
3. Fonte: Relatório da Fundação Cultural



Figura 2 – Mural feito pelos alunos da Escola Quilombola Prof. Rosa Doralina Mendes. Projeto “Expressões Artísticas nas Escolas da Comunidade”. Foto Madalena Zaccara, 2015.

Palmares, publicado no Diário Oficial da União, em 11/09/1998 (apud LEITE, 2010).

4. Entende-se por comunidades quilombolas certificadas todas aquelas que manifestaram a afirmação da sua identidade étnica como comunidades remanescentes de quilombos e tiveram seus dados incluídos no cadastro geral junto a FCP conforme o Art. 3) do Decreto 4.887/2003: “§ 4) a autodefinição de que trata o § 1) do art. 2) deste Decreto será inscrita no Cadastro Geral junto à Fundação Cultural Palmares, que expedirá certidão respectiva na forma do regulamento” (apud SILVA, 2013, p. 29).

5. A Associação luta pelo direito da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas ao seu território e pela sustentabilidade dessas famílias. Nesse sentido, produzem, de forma sustentável, artesanatos da fibra do caroá, que contam a história e reafirmam a identidade étnica e cultural do povo quilombola, fortalecendo, ainda, a

organização política local. Fonte: site da AQCC. Disponível em: <http://www.caatingacerrado.com.br/aqcc-associacao-quilombola-de-conceicao-das-crioulas-pe/>. Acesso em: 20 ago. 2015.

6. O Crioulas Vídeo é uma equipe de produção de vídeo formada por jovens da comunidade. Para a criação desse grupo foi feita uma escolha entre jovens da comunidade efetuada de forma conjunta. Foram selecionados: Marta Adelaide, Adalmir José, Martinho Mendes, Francisco Mendes, Joséane de Oliveira e Reginaldo Antônio. Hoje, o acervo das Crioulas Vídeo tem vários filmes e seis documentários.

7. Entrevista concedida a Madalena Zaccara, Conceição das Crioulas, mar. 2015.

8. Entrevista concedida a Madalena Zaccara, dez. 2013.

9. Marcia Jucilene Nascimento. Entrevista concedida a Madalena Zaccara, 2015.

REFERÊNCIAS

ARARIPE, André; NASCIMENTO Erika (Org.). **Sertão Quilombola**: a formação dos quilombos no sertão pernambucano. Recife: Publicação do Centro Cultural Luiz Freire. Governo do Estado de Pernambuco, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, Oswaldo de (Org.). **A razão da chama**. Antologia de poetas negros brasileiros. São Paulo: GRD, 1986.

CARRION, Dirce (Coord.). **Olhares Cruzados, Brasil Etiópia**. Kembata, Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013.

CARVALHO, Marcus J. M de. **Liberdade, rotinas e rupturas do escravismo no Recife**. 1822–1850. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

CRIOULAS VÍDEO. In: **ID10**: com 10 anos o Identidades esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007.

DELEUZE, Gilles. O ato da criação. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. **Folha de São Paulo**, São Paulo 27 de junho de 1999.

FARIA, Monica. Mungunzá ou Cachupa: o direito à conquista e à descoberta de uma nova receita pedagógica. In: PAIVA, José Carlos de; MARTINS, Catarina S. (Org.). **Investigar a partir da ação intercultural**. ID -CAI (Coletivo de Ação e Investigação). Porto: Gesto, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

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

LEITE, Maria Jorge dos Santos. Conceição das Crioulas: Terra, Mulher e Política. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, ano III, n. 6, dez./2010. Disponível em: file:///C:/Users/mada/Pictures/88789-126256-1-SM.pdf. Acesso em: 23 ago. 2015.

PAIVA, José Carlos de. **ARTE/desenvolvimento**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto, 2009.

_____. Entrada de leão, saída de cordeiro. In: **ID10**: com 10 anos o identidades esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007.

_____. No Sertão pernambucano à procura de uma imagem mais nítida do descontentamento como artistas, saboreando mugunzá. In: PAIVA, José Carlos de; MARTINS, Catarina S. (Orgs.). **Investigar a partir da ação intercultural**. ID -CAI (Coletivo de Ação e Investigação). Porto: Gesto, 2011.

QUINTAS Fatima. **Sexo à moda patriarcal**. O feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Global, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Gilvania Maria. Meus primeiros passos na busca de pertencer a Conceição das Crioulas. In: CARRION, Dirce (Coord.). **Olhares Cruzados, Brasil Etiópia**. Kembata, Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013.

SOUZA LEO, Débora de; ALBUQUERQUE, Flávio Rabelo Versiani; VERGOLINO José Raimundo Oliveira. **Financiamento e organização do Tráfico de Escravos para Pernambuco no Século XIX**. Disponível em: <http://www.anpec.org.br/revista/aprovados/Escravos.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

VIDAL Carlos. **Definição da arte política**. Lisboa: Fenda, 1997.

ZACCARA, Madalena. Reflexões sobre identidade, periferia e o sistema de internacionalização da arte contemporânea. In: SILVA, Maria Betânia; WILNER, Renata; ZACCARA, Madalena (Org.). **Arte Cultura e Memória**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

_____. Partidas e Regressos: a atuação do movimento IDENTIDADES no arquipélago de Cabo Verde. ENCONTRO DA ANPAP, 23., 2014. Ecosistemas Artísticos. **Anais...** Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Madalena%20Zaccara.pdf>.

SOBRE A AUTORA

Madalena Zaccara possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bacharelado em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), mestrado (DEA) em História e Civilizações - Université Toulouse II, Toulouse, França e doutorado em História da Arte - Université Toulouse II, também em Toulouse, França, como bolsista Capes. Tem pós-doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade de Porto, Portugal, também como bolsista Capes. Atualmente é Professor Associado III da Universidade Federal de Pernambuco. Ensina no Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB. Lidera o grupo de pesquisa "Arte, Cultura e Memória" que se volta para a pesquisa da História e Teoria das Artes Visuais no Brasil com ênfase para o Nordeste. Atua principalmente nos seguintes temas: História da Arte e Crítica de Arte. É membro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP), da FAEB (Federação dos Arte Educadores Brasileiros) e do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS (Porto, Portugal). É representante da ANPAP em Pernambuco e membro do Comitê de Teoria, História e Crítica de Arte desta associação. Tem vários livros, capítulos de livros e artigos publicados. Endereço eletrônico: madazaccara@gmail.com.

NEM CENTRO, NEM PERIFERIA: SOCIABILIDADE, CULTURA E MUNDOS SONOROS EM BAIROS POPULARES EM SALVADOR

Angela Lühning

Resumo

Esse artigo aborda as complexas relações entre espaços urbanos socialmente estigmatizados - bairros populares em Salvador -, as redes de sociabilidade de seus moradores, o papel de suas expressões culturais/ musicais e as suas possíveis contribuições para a sociedade brasileira. O ponto de partida é a análise dos conceitos relativos a esses espaços e seus congêneres - no Rio de Janeiro chamados de favelas -, para entender o seu lugar na sociedade brasileira, em busca de uma desconstrução de preconceitos e estigmas a partir do próprio lócus: os bairros populares. Estes são apresentados através de uma densa etnografia etnomusicológica, baseada em anos de observação e vivência da autora em um desses bairros em Salvador com ênfase no universo sonoro/ musical e sua percepção pelos próprios moradores, majoritariamente afro-descendentes. Entre as conclusões ressalta-se a importância do espaço público e a convivência de estilos musicais de forma inter- e intrageracional nestes bairros que se tornaram usinas de criatividade musical, a partir de uma de suas maiores características: estar em processo de constante movimento. Assim os bairros populares/ favelas contribuem para uma possível e necessária reinvenção das cidades brasileiras, também através de suas músicas.

Palavras-chave:

Bairros Populares, Música e Sociabilidades, Música Urbana, Etnomusicologia.

"As aparências enganam ..."¹

Introdução: motivações

Já se passaram 125 anos desde que Aluísio de Azevedo publicou "O cortiço" e quase 20 anos desde a publicação do romance "Cidade de deus",

Abstract

This article deals with the complexities of socially stigmatized urban spaces known in Salvador as bairros populares (roughly, "ghettos"), focusing on residents' social networks, local cultural/ musical expressions, and the possible ways in which these contribute to Brazilian society. The point of departure here is an analysis of concepts related to these spaces and their congeners, such as Rio de Janeiro's favelas, not only to understand their place in Brazilian society but also in an effort to deconstruct the prejudices and stigmas surrounding the locus itself: the bairros populares. The author introduces these issues through a thick ethnomusicological ethnography of a bairro popular of Salvador, rooted in many years of observation and experience living in the neighborhood, that emphasizes its sounded/ musical universe as well as the perception of this universe by the neighborhood's residents, the majority of whom are Afro-descendent. The study reveals, among other things, that public space in these neighborhoods is especially important, as it allows the interaction of musical styles in an inter- and intragenerational way. The process of constant movement that emerges from such musical interactions transforms these neighborhoods into hotbeds of musical creativity. As such, the bairros populares/ favelas contribute toward the possible and necessary reinvention of Brazilian cities, also by way of its music.

Keywords:

Bairros Populares (Ghettos), Music and Sociabilities, Urban Music, Ethnomusicology.

ambos retratando a vida em bairros periféricos cariocas a partir das histórias reais (ou quase reais) de pessoas². O romance de Paulo Lins desencadeou, além do filme homônimo, a produção de livros e filmes nacionais sobre temáticas correlatas que, por sua vez, alimentaram o recente movimento de

turismo para os morros pacificados no Rio. Mas, o assunto não se esgotou ainda: apesar da sua constante inserção nas mídias, a incompreensão dos espaços urbanos chamados de favelas, bairros populares, cortiços, vilas, palafitas e invasões, entre outros, parece continuar, bem como a própria existência desses espaços irreverentes e impertinentes (para muitos), com tendência de crescimento constante³.

Este texto aborda esses espaços sociais periféricos, em geral estigmatizados, nos quais pessoas e expressões culturais coabitam, estabelecendo densas inter-relações de sociabilidade. Proponho discutir expressões culturais/ musicais e mundos sonoros a partir do local de sua criação, recriação e fruição. As razões são duas: ultimamente tenho presenciado várias apresentações em encontros científicos (ou não) e lido textos sobre estilos musicais oriundos de bairros populares de várias capitais brasileiras como funk, pagode, arrocha e tecnobrega e outros mais, sem que, em geral, fossem mencionados maiores detalhes dos contextos de sociabilidade destes estilos. Essa ausência de abordagem surpreende, pois existem estilos de vida (e até estéticas) específicos nesses contextos sociais. Por outro lado, também tenho lido muitos textos no noticiário que abordam o universo de bairros periféricos de forma bastante estigmatizada, senão preconceituosa. Além disso, existe uma visão geográfica unilateral relativa ao assunto, pois quase todos os estudos, acadêmicos (ou não), abordam favelas cariocas, o que leva as pessoas a fazerem analogias com outros contextos, supostamente comparáveis. Isso tem consequências desastrosas para a definição de políticas públicas, seja nas áreas de segurança pública, habitação e saúde, seja nas de educação e cultura.

Definitivamente: 1) as favelas cariocas são apenas uma parte do cenário relativo a bairros periféricos, pois em todas as capitais no Brasil há bairros parecidos, 2) nem todos os bairros que, pelo senso comum, parecem ser favelas, pelos moradores são chamados ou percebidos assim e há uma infinidade de outros termos regionais, 3) as favelas (ou seus equivalentes) não são iguais, apesar de existir um discurso nivelador que atribui a todas elas os mesmos problemas e as mesmas características. Aliás, 4) o que mais chama atenção é que parece só haver problemas, nunca há aspectos positivos. Será que também é possível aprender algo com

estes espaços sociais ou receber deles algum estímulo positivo? Por todos estes motivos, resolvi trazer reflexões sobre o cotidiano desses locais a partir de minhas experiências de convivência e atuação profissional em bairros populares em Salvador para contribuir para a melhor compreensão deste universo social e cultural⁴. Assumo conscientemente a subjetividade em constante diálogo com dados de parentes, vizinhos e alunos e resultados de pesquisas realizadas nos últimos 15 anos nestes contextos⁵.

De antemão, expressei meu incômodo ao perceber que as realidades destes bairros, em maior parte habitados por classes sociais vistas como de menor poder aquisitivo, habitualmente taxadas como sendo menos instruídas, são associadas intimamente à violência, em geral, como relação direta de causa/ efeito. As visões polarizadas, seja desclassificando os bairros populares como espaços socialmente menos prestigiosos e culturalmente mais pobres, seja enaltecendo o efetivo processo de empoderamento de vários dos seus habitantes, não conseguem dar conta das complexas relações socioculturais cotidianas que permeiam também as questões musicais. Estas se expressam através de outras questões não menos importantes como redes de parentesco e de sociabilidade, expressões tradicionais culturais, presentes em muitos destes espaços, formas de comunicação (pautadas muitas vezes na expressão oral) com valores morais próprios, incluindo códigos de ética específicos.

A vinculação quase exclusiva destes bairros chamados de favela com o tema da violência (entendida como consequência direta do tráfico de drogas) causa a construção de uma perigosa via de argumentação de que a única solução para os problemas decorrentes da violência seria o policiamento ostensivo com a instalação de UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora, em Salvador: Bases Comunitárias de Segurança) e medidas repressivas. Ao fazer isso, não estão sendo levados em conta os demais fatores de funcionamento interno dos bairros e as instâncias que adotam esse pensamento perdem a chance de uma abordagem mais profunda, mesmo que mais trabalhosa. O mesmo acontece com o discurso baseado em ideias salvacionistas que declaram o suposto poder redentor das expressões artísticas como possibilidade de combate à violência, em especial aquelas vistas como mais alta expressão de

cultura, tais como a chamada “boa música”, balé clássico ou orquestras sinfônicas. Quem nunca é ouvido no meio desse fogo cruzado de convicções e ideologias são as pessoas que moram nesses bairros com percepções bem diferentes daquelas midiaticamente divulgadas⁶.

É notório o desconhecimento que a maior parte da tradicional classe média tem dos agrupamentos urbanos denominados bairros populares. Na verdade, trata-se de mais do que desconhecimento, pois entre muitos reina, além do preconceito, também um medo difuso constante. Isso traz problemas para o diálogo entre os vários segmentos da sociedade brasileira, ainda mais porque essas pessoas, em geral, não se propõem a conhecer os universos desses bairros, o que aumenta a necessidade de trazer informações mais precisas, já que são de fato estes bairros que muitas vezes decidem o caminho da política⁷, além de serem culturalmente ricos e criativos.

O tema na literatura: a proposta metodológica analítica

Nos últimos anos, tem surgido um número grande de estudos sobre contextos urbanos, certamente impulsionados pela expansão de estudos na área da antropologia urbana e geografia, tais como Barbosa (2009), Coutinho (2011), Feltran (2011), Jovchelovitch (2013), Meirelles & Athayde (2014), Magnani (2012) e Serpa (2007) e outros que abordam questões de violência, relações de poder, espaço público e cultura juvenil a partir de vários ângulos disciplinares. Porém, quase sempre estas publicações têm se concentrado na realidade carioca (e eventualmente paulista) que, justiça seja feita, parece contar com um alto nível de mobilização comunitária, não somente em torno de questões sociais, mas também voltada para reivindicações políticas, o que explica a maturidade das discussões instaladas. Parece que não existem abordagens equivalentes em outras metrópoles brasileiras ou elas ainda não ganharam visibilidade⁸.

Sobre as possíveis razões desse desequilíbrio representativo e geográfico só resta levantar hipóteses: o caso carioca seria mais visível desde o período no qual o Rio ainda era capital, devido: 1) ao surgimento e à trajetória do termo favela no Rio, 2) à concentração dos meios de comunicação no Rio (do império dos Diários Associados à TV Globo) que gerou maior visibilidade e exposição

das realidades locais, 3) à invisibilidade que outras realidades e experiências brasileiras historicamente experimentam, 4) ao maior nível de organização política dos protagonistas cariocas.

Após 2000⁹ têm surgido várias publicações que começam a discutir o papel destes espaços de moradia a partir de um novo ângulo, em maior parte oriundos da área de arquitetura e urbanismo (DUARTE, 2009 e 2011; BUENO, 2009 e 2011), geografia, economia, tecnologia e comunicação¹⁰. Elas oferecem reflexões sobre o poder aquisitivo das classes sociais emergentes (como novos integrantes da classe média) e sua real representatividade nos meios de comunicação, bem como analisam o recente interesse dos “moradores do asfalto” pelos morros, impulsionando um movimento de turismo intra urbano que no Rio de Janeiro se desloca morro acima¹¹.

Porém, curiosamente, o mesmo interesse ainda não tem surgido na área de artes, especialmente música, algo que este texto se propõe a fazer de forma introdutória a partir do campo crítico da etnomusicologia¹². Mesmo que sabidamente exista uma infinidade de expressões musicais ligadas ou oriundas de contextos sociais de bairros populares ou favelas, poucos estudos têm se debruçado sobre as complexas relações entre música, agentes e espaço, concentrando-se, em geral, mais na música como fenômeno sonoro (ou reduzindo-a apenas às letras)¹³ do que como fenômeno social, cultural ou histórico. Isso difere da área de teatro, artes plásticas e literatura que há várias décadas não apenas inserem o espaço urbano no seu universo conceitual e de ação através de experiências como teatro aplicado ou intervenções artísticas urbanas, mas também discutem estas questões (COUTINHO, 2011; BRITO, 2012)¹⁴. Mas, até esses textos surgiram em número maior relativos a bairros cariocas do que a outras cidades do Brasil, deixando certa lacuna na compreensão desses fenômenos, intimamente vinculadas ao crescimento urbano vertiginoso de todas as cidades brasileiras. Exceções desse quadro apontado na área de artes/ música são alguns estudos recentes que abordam estilos musicais populares como o tecnobrega (AMARAL, 2009), o trabalho de ONGs em contextos sociais (KLEBER, 2014; HIKIJI; CAFFÉ, 2013) ou trabalhos na área de educação que começam a se debruçar

sobre relações socioculturais e educativas (PAIVA; BURGOS, 2009; CAFFÉ; HIKIJI, 2012), embora não enfatizem o contexto social como aqui proposto.

Assim, consciente da amplitude e problemática conceitual, o presente texto busca um olhar diferente, debruçando-se sobre os bairros populares/ favelas por entendê-los como lugares geográficos e sociais importantes para a compreensão das cidades brasileiras hoje, o que inclui a sua rica vida cultural, sem discutir a obviedade do fato de os bairros populares serem resultado da exclusão e desigualdade (DAVIS, 2006), associadas à questão de violência (ZALUAR, 2006; FELTRAN, 2011). Ao contrário, parto das contribuições que estes lugares de convivência social e cultural podem oferecer na reflexão urgente sobre o espaço urbano, não como problemas, mas como possíveis alternativas para a vida urbana, a partir do olhar sobre bairros populares em Salvador.

Proponho uma mudança de foco, observando a partir do lócus das vivências culturais (e outras) em bairros populares como espaços extremamente ricos de experiências, necessárias para pensar também entraves e desafios atuais na área de educação, mobilidade urbana e políticas culturais, apesar da existência de muitos textos específicos sobre cada uma destas questões. Entendo também que o local, em geral visto como algo insignificante, perante questões de ordem mais geral e até global, pode ser algo potencialmente subversivo, devido ao seu poder de contestação. Assim, proponho enfatizar experiências e conhecimentos locais como contribuições importantes para a reflexão sobre estruturas sociais e políticas maiores.

Não obstante, a complexidade do tema requer um trânsito por várias áreas de conhecimento, o que traz dificuldades e desafios interpretativos desse universo tão amplo. Pois, análises segmentadas por áreas de conhecimento não conseguem dar conta das realidades múltiplas destes bairros que vão além de questões de saneamento básico, acesso a transporte, saúde, educação ou questões de violência. É muito importante deixar claro que os bairros populares não são “o” problema em si, nem a causa de problemas urbanos. Ao contrário, eles apenas evidenciam problemas históricos em relação ao funcionamento das cidades e as crônicas relações de desigualdade de

seus moradores, mas, a meu ver, também podem oferecer contribuições para pensar vários dos problemas urbanos e sociais brasileiros atuais a partir de novos ângulos.

Surge, assim, o desafio de iniciar uma discussão com um foco propositalmente fora de áreas disciplinares específicas, mas a partir do lócus geográfico/ histórico destes bairros e das estratégias de convivência social e cultural dos seus moradores, entendendo esses espaços como organismos sociais extremamente vivos. É importante ressaltar que vivo há mais que 25 anos em um tradicional bairro popular em Salvador, o que aguçou e mudou minha percepção de vida relativa à complexidade das relações sociais assimétricas entre grupos étnicos/ raciais e suas causas históricas, também notando a reduzida presença de reflexões no âmbito acadêmico. Concentro a minha análise em bairros populares em Salvador que já têm certo tempo de existência, chegando a 100 anos ou mais. Não incluo invasões ou ocupações recentes e tampouco conjuntos habitacionais construídos nos últimos anos, em geral mais distantes dos centros urbanos, em parte até para abrigar pessoas relocadas de bairros populares/ favelas.

Definições e conceitos: seus caminhos e descaminhos

Mas o que são, afinal, bairros populares?¹⁵ Uso esse termo para me referir a bairros geograficamente e/ou socialmente periféricos em Salvador, devido ao uso diferenciado que se faz dele na Bahia em relação ao termo favela (SERPA, 2007a; 2007b); Cadernos da Cidade, 2009)¹⁶. Este último termo, que parece ter recebido nos últimos anos uma conotação positivada no Rio, como expressão de autoafirmação (COUTINHO, 2011; GONÇALVES, 2013), inicialmente é específico para designar os bairros situados nos morros cariocas. De lá, espalhou-se para várias regiões do país, designando habitações em situação parecida, certamente devido à situação de destaque da cidade como capital até os anos 1950 (ver ZALUAR; ALVITA, 2006, p.7–15). Desta forma, uso o termo “bairro popular” como sinônimo para bairros simples em relação ao acabamento de suas construções, mas já consolidados há décadas e, nesse sentido, diferentes das assim chamadas invasões. Estas últimas, pelo menos em Salvador,

em geral, são chamadas de “favela”, por serem improvisadas e temporárias e, desta forma, bem mais simples do que os bairros populares que já passaram por processos de consolidação e contam com ((boa) parte dos) serviços básicos e infraestrutura, necessários para permitir uma vida mais estruturada¹⁷. Apesar disso, nas falas de alguns representantes mais jovens desses bairros, em tempos recentes o termo favela e/ou gueto¹⁸ também está presente como forma de auto representação, apesar de não ser nomenclatura unânime entre os moradores.

O termo favela é atribuído aos primeiros ajuntamentos dos ex-combatentes da Guerra de Canudos, retornados daquela batalha nos últimos anos do séc. XIX, na expectativa de conseguirem um local de moradia, prometido anteriormente. Sem concretização, fê-los ocupar os locais que conhecemos até hoje como tais (GONÇALVES, 2013, p. 44), definidos como agrupamentos urbanos com ar de transitoriedade e de precariedade. Mas é sabido que, a partir da busca desenfreada pelo progresso, a sociedade brasileira começou a estigmatizar não apenas os locais chamados favelas, mas também os seus habitantes (ou o contrário), um quadro que se mantém até hoje.

Não por último, também o IBGE tem se dedicado ao tema, a partir de um termo esdrúxulo, tecnicista e, até, preconceituoso. Nos dados do censo de 2010, publicados no final de 2011, há uma série de fotos que mostram bairros em várias cidades brasileiras com as mesmas características que os bairros populares aqui discutidos, porém, definidos como “aglomerados subnormais” = lugares construídos por processo de ocupação ilegal de terra e desprovidos de indicadores como ruas largas ou planejamento oficial, entendidos como fundamentais para o bem estar:

a) Ocupação ilegal da terra, ou seja, construção em terrenos de propriedade alheia (pública ou particular) no momento atual ou em período recente (obtenção do título de propriedade do terreno há dez anos ou menos); e

b) Possuir pelo menos uma das seguintes características:

• urbanização fora dos padrões vigentes – refletido por vias de circulação estreitas e de alinhamento irregular, lotes de tamanhos e formas desiguais e construções não regularizadas por órgãos públicos;

• precariedade de serviços públicos essenciais. (BRASIL, 2011a, p.17, 2011b, p.27)¹⁹

Esse conceito parece bastante problemático, pois apresenta definições questionáveis: qual seria a diferença legal entre condomínios que se “gabam” construir “em área preservada” para oferecer todo conforto aos seus futuros moradores (e que, conseqüentemente, devem ter uma relação bastante conflituosa com áreas verdes e/ou públicas²⁰) e bairros que se formaram a partir da fixação de moradias de escravos libertos e trabalhadores que permaneceram nas áreas antes pertencentes aos seus antigos senhores no final do séc. XIX, como é caso do bairro onde resido? Diferenças existem, mas não necessariamente no aspecto legal²¹, e como diz Bueno (2009, p.49): “nem tudo que é irregular é precário”.

A associação da ideia de irregularidade de alinhamentos dos terrenos em formas desiguais, vias de circulação limitadas, vinculadas à precariedade de serviços públicos essenciais apenas com bairros populares parece questionável. Pois, o condomínio de luxo que começa pela construção de largas ruas, muitas vezes sinuosas, colina acima e abaixo, pelas quais nunca passa um transporte público, impossibilitando o acesso aos cidadãos comuns (incluindo os que por lá trabalham, mas não residem) não atende a estas questões. Portanto, não é o planejamento em si que faz do condomínio um lugar habitável e socialmente/ ecologicamente correto. Por outro lado, há os tantos conjuntos habitacionais criados por projetos governamentais, planejados, mas com problemas de transporte e infraestrutura, sem acesso a serviços de saúde e educação, tais quais os condomínios de luxo, embora nos últimos a densidade populacional seja bem menor. Supõe-se que as pessoas dos condomínios não precisam do transporte público por habitualmente se locomoverem de carro. Por outro lado, certamente 80 das escolas públicas no Brasil estão localizadas em bairros populares e demais “aglomerados sub-normais”²², localidades que, assim, no quesito educação seriam atendidos por serviços públicos (ou não, se questionarmos e qualidade do sistema educacional), diferente de condomínios de luxo.

Portanto, apesar de reconhecer a dificuldade de abranger conceitualmente a diversidade

apresentada a seguir, chego à conclusão de que os quesitos do IBGE são, no mínimo, arbitrários, pois não estabelecem critérios que sejam aplicados de forma igual a todos. A definição do IBGE se torna ainda mais tendenciosa ao afirmar que conjuntos maiores de aglomerados subnormais “formam ‘manchas’” [com aspas no original] de aglomerados subnormais (BRASIL, 2011a, p. 17–18). Em outras palavras, favelas e bairros populares são considerados chagas da sociedade moderna urbana, pelo menos do ponto de vista da classe média brasileira²³.

História e geografia dos bairros populares

Como ficou evidente na definição do IBGE, uma das questões principais que permeia as discussões parece ser a da titularidade do solo, sempre vista como inexistente em relação aos bairros populares. Ela remonta ao período dos primeiros levantamentos imobiliários no Brasil, a partir da Lei 601 de 1850, chamada Lei de Terra²⁴. Certamente ainda faltam análises sobre a história da ocupação do solo brasileiro a partir da percepção dos grupos populacionais menos privilegiados, sejam nos moradores de áreas urbanas ou rurais. A discussão do espaço urbano carece de uma revisão crítica dos pressupostos para as definições de titularidade de terras, algo a ser feito com urgência para avançar de fato nas discussões sobre o espaço urbano moderno, seus usos e suas funções, discussão iniciada por Gonçalves (2013). Além disso, é necessário definir e compreender os limites (reais e imaginários) de espaços geográficos como bairros ou de comunidades dentro de um bairro maior. Certamente as percepções dos seus moradores são diferentes daquelas dos técnicos das prefeituras, sendo que a opinião dos últimos se sobrepõe, em geral, a dos primeiros.

Enquanto os centros administrativos e comerciais de cidades já mudaram inúmeras vezes de lugar e, com isso, também a localização de lugares das moradias mais privilegiadas, as menos privilegiadas parecem manter-se por muito mais tempo nos mesmos lugares, embora passem por constantes requalificações e ressignificações. Elas até podem tornar-se cobiçadas pela especulação imobiliária, por terem “perdido” sua anterior localização geográfica periférica e, devido ao crescimento urbano, terem se transformado em locais situados mais ao centro, tornando-se assim

sujeitas a processos de gentrificação, fenômeno que atinge pouco os bairros populares mais antigos, aqui analisados. Essa complexa relação entre espaço físico e pessoas, interesses e direitos, mostra que o termo periferia (seja ela geográfica ou social) precisa ser ressignificado com frequência²⁵. Além disso, atributos de qualidade e valor de terrenos (devido à sua localização) mudam sempre, conforme os interesses, possibilidades e impedimentos que fazem surgir moradias dos vários segmentos populacionais. Assim, os bairros populares se destacam pela sua capacidade em adaptar-se ao que for necessário, em geral, sem sair do lugar.

Mas há, de fato, diferenças entre as trajetórias de surgimento e planejamento das cidades brasileiras e as formas de ocupação de seu solo durante os processos de expansão e crescimento urbano, incluindo topografias muito diferentes e populações étnicas em posições sociais bastante desiguais. Muitas vezes os moradores dos bairros populares mantiveram e mantêm conhecimentos sobre técnicas, materiais e conceitos de construção específicos, diferentes entre as regiões brasileiras (atendendo também às diferenças climáticas). São práticas hoje designadas como arquitetura vernacular: as técnicas de construção de moradias ribeirinhas na região amazônica, também presentes em Manaus e Belém, diferentes daqueles do sertão nordestino, do Paraná ou do Mato Grosso, todos bem diferentes das construções habituais com alvenarias das capitais brasileiras, embora os fluxos migratórios internos no país também tenham mesclado esses conhecimentos²⁶.

Não se pode entender o perfil dos bairros populares em Salvador sem levar em conta as redes de relações pessoais que antecedem, permeiam e acompanham qualquer outra questão. Diferente de bairros de edificações verticalizadas, as facilidades de contatos entre as pessoas nestes bairros remontam historicamente a formas de sociabilidade decorrentes da ocupação do solo de longas datas, em geral, protagonizados por pessoas negras, caboclas, excluídos da esfera de decisão política durante séculos. Em geral, estas populações buscaram áreas mais distantes, inicialmente menos cobiçadas, para driblar a dificuldade de conseguir lugares de moradia. Não deve ser esquecido que os precursores dos atuais bairros populares em geral se instalaram

em locais que garantiram sua subsistência, áreas compartilhadas às vezes com algumas pessoas mais abastadas que mantinham nessas regiões pequenas propriedades rurais para a produção de alimentos, atendidas por alguns escravos que mais tarde permaneceram nas regiões como libertos (o que antes da abolição até pode ter sido uma estratégia de proteção). Quer dizer, bairros populares hoje situados em regiões centrais da cidade, um século atrás eram tão periféricos como outros bairros hoje considerados periféricos.

Com isso, os bairros populares fazem parte do processo da expansão urbana e são elementos importantes para entender a história das cidades. Isso é algo muito pouco observado, pois, em geral, são entendidos como lugares sem história (pela sua suposta instalação recente, a imaginada ausência de documentos oficiais e pela dificuldade em trabalhar com história oral). Mas parece tratar-se mais de uma falta de interesse do que de uma efetiva ausência de fontes de toda natureza. As pesquisas sobre estes locais quebram, certamente, paradigmas metodológicos, pois nos obrigam a sair do pensamento de recortes temporais específicos, como são comuns na periodização da história²⁷.

Os termos usados para referir-se a esses espaços também mudam. Cito como exemplo o bairro no qual resido, um bairro com população predominante afrodescendente, tido como de baixa renda e em situação de vulnerabilidade social, situado na região central da cidade que, em artigos de jornal de 80 anos atrás, é chamado de bairro pobre e proletário, mas não de favela (Estado da Bahia, 26/7/1937). Já em documentos históricos anteriores, de meados e do final do século XIX, locais específicos do atual bairro já são tratados pelas mesmas denominações topográficas que ainda são conhecidas hoje. Isso reforça a questão de pertencimento geográfico/local como um dos elementos preponderantes, talvez mais do que outros, pelo menos em relação aos bairros populares de Salvador que já contam com mais de 100 anos de existência²⁸.

É comum encontrar nesses bairros antestidos como “proletários” (termo usado até poucos anos atrás nos carnês de IPTU) várias subáreas que mesclam diferentes padrões de construção. Assim, há um contínuo entre casas mais sofisticadas e outras muito mais simples, e até áreas com conjuntos

habitacionais construídos nos anos 1970. Em uma mesma rua pode haver diversos padrões de construção, dividindo bairros populares em áreas mais antigas e mais recentes. Esse quadro não difere de outros bairros também antigos, embora não necessariamente tidos como populares, tantas vezes alternando casas/ prédios bem cuidados com outros fechados ou até abandonados (hoje cobijados por especulação imobiliária e movimentos sociais dos sem teto)²⁹. Contudo, o abandono de imóveis em bairros populares é raro, por não incidir especulação imobiliária e sempre ter pessoas que prontamente alugam qualquer imóvel. O que talvez cause espanto é a impossibilidade de classificação, a organicidade desses bairros que crescem no seu tempo e ritmo, sem pedir licença aos órgãos da prefeitura, expressando outros padrões de operacionalidade, mesmo que ainda não entendidos pelos órgãos.

Os antigos bairros populares em Salvador se mantêm há muito tempo, às vezes até 150 anos, nos mesmos lugares, sempre crescendo com uma vida pulsante, cheios de pessoas enquanto as regiões centrais e anteriormente nobres, ao mudarem de função e perfil, muitas vezes caíram em decadência. Pois, se naqueles existe uma divisão mais rígida entre as esferas de moradia, de comércio e de trabalho³⁰, é a junção de funções que nos bairros populares afere tanta vida ao seu cotidiano. São verdadeiramente complexos multifuncionais/ multiuso, termo que aparece nas propagandas imobiliárias dos últimos anos para outras estruturas, algo que os bairros populares reúnem há muito tempo, antecipando o conceito e comprovando a sua eficácia. Assim, são bairros que estão constantemente em movimento, questão a ser aprofundada ainda.

As moradias típicas, originalmente casas térreas pequenas, hoje, sempre mais verticalizadas, alcançam 2, 3 ou 4 andares, muitas vezes ocupando os antigos quintais. Em geral, são habitados por filhos, sobrinhos e netos, a não ser que sejam alugados, como fonte de renda dessas famílias em ascensão, o que muda aos poucos o perfil desses bairros. Pois, se antes todos se conheciam por serem, em geral, famílias extensas que mantinham laços de parentesco e proximidade, há novos moradores que se inserem (ou não) nessa rede de relações sociais, muitas vezes ficando apenas por poucos meses.

É importante ressaltar o processo de formação de bairros populares e da relação que os seus habitantes têm com ele: a maior parte dos habitantes mora neles há várias gerações e continua morando lá por causa de algumas qualidades que percebem, entre elas a proximidade de redes sociais existentes, o sentimento de pertencimento e acolhimento, facilidades devido à proximidade com estabelecimentos comerciais e a presença de tradições culturais. Por outro lado, podem faltar outros serviços que são reclamados e atendidos apenas com certa pressão para assim conseguir postos de saúde, escolas públicas em número suficiente, sistema de transporte público e coleta de lixo regular. Estes benefícios hoje já existem em muitos bairros populares de Salvador, além de escolas particulares, igrejas, comércio e academias (também, depósitos de bebidas), acompanhando a ascensão social das pessoas e seu novo padrão de vida³¹.

Assim, os bairros populares crescem sempre mais (e se multiplicam), mudando de configuração interna, até reduzindo o seu espaço verde, público ou não, mas eles não mudam de lugar (a não ser que ocorram desapropriações pelo estado para construção de alguma obra pública). Diferente disso, muitos bairros habitados pela classe média passam por outro processo: as pessoas mudam de lugar de moradia conforme novas modas imobiliárias. Esse processo deixa tradicionais bairros nobres ociosos e até “abandonados”, vistos só há pouco tempo como novas possibilidades de requalificação urbana. Por outro lado, muitas vezes os novos bairros ricos fazem surgir novas ocupações ao seu redor, mantendo o ciclo de dependência mútua e suas polarizações.

Bairros Populares e suas características socioculturais

Mas por que abordar estes bairros ao pensar em cultura e o que, de fato, existe em termos de cultura/ música nesses bairros, historicamente vistos como desprovidos de tudo e quem seriam as pessoas que protagonizam essas experiências culturais diversas? Muitas pessoas que moram nestes bairros em Salvador, majoritariamente a população negra, nas últimas décadas conseguiram conquistar maiores níveis de instrução, apesar de terem frequentado, em geral, escolas públicas, que atendem a maior parte dos bairros populares. Até

pouco tempo atrás era mais raro quebrar o círculo vicioso da falta de oportunidades e conseguir uma formação, mas hoje há um número crescente de pessoas que conseguem seguir outros caminhos de formação, ingressando em universidades públicas através de políticas de cotas (ou não) ou, então, estudam em instituições particulares. O curso universitário é um importante passo na mobilidade social, embora, diferente de jovens de classe média, a maior parte dos jovens concomitantemente já está trabalhando para poder frequentá-las. Assim, as pessoas tornam-se socialmente mais visíveis, não por último por passarem com mais frequência dos limites geográficos do seu bairro de origem, trabalhando em outras regiões, em empregos mais estáveis ou temporários, transitando em áreas antes mais frequentadas por pessoas de classes sociais mais altas. Mesmo assim, elas mantêm os laços sociais com os contextos de origem, permanecendo no “seu” bairro, apesar de sua nova condição social que muitas vezes até lhe permitiria viver em outros bairros. Mas a opção de muitos é permanecer, o que já demonstra um primeiro paradoxo. Os bairros populares não são apenas “depósitos” de pessoas que não têm condições financeiras para morar em outros lugares, socialmente mais prestigiosos, ao contrário, eles optam por morar nestes bairros, por vários motivos a serem discutidos ainda. É claro, que também há vários outros que, assim que lhes for possível, deixam o seu bairro de origem para morar em outro local que expresse visivelmente a sua ascensão social. E, finalmente, há aqueles que migram de um bairro popular para outro, às vezes, por ficar devendo aluguel, criando problemas para as partes envolvidas, os donos e os inquilinos³².

Assim, os moradores mais antigos ficam e veem os inquilinos passar com uma rotatividade de alguns meses a um ano. Isso pode alterar até regras não escritas de convivência e de civilidade, regras que dizem respeito ao espaço público, que em geral é coletivo, e seus limites com o espaço particular: serviços que em muitos prédios são terceirizados, incluídos no valor do condomínio, nos bairros populares são feitos pelas pessoas de forma individual ou, em outros momentos em mutirão. Varrer a porta de casas térreas faz parte dessas regras básicas, bem como organizar o que acontece na própria porta, já que o “dono” daquele pedaço de rua se sente responsável e incomodado por algo que acontece na “sua porta”, pela qual

zela. Isso pode levar a reclamações com o “invasor” de sua “privacidade pública” como lixo, crianças que brincam com altas vozes ou usam brinquedos que provocam ruídos. Mas nem sempre as pessoas aceitam essas reclamações, replicando-as com frases como: “a rua é pública”, ou simplesmente usando o argumento da anterioridade de sua existência naquela rua, argumentando que sua “senioridade” lhes afere direitos especiais, o que fica evidente em momentos de festas particulares que, pelo volume de som, provocam incômodos para os vizinhos.

Não obstante, essa disputa por espaços e reconhecimento vai além de possíveis incômodos causados por crianças ou lixo, também há crescentemente incômodos causados por equipamentos tecnológicos que operam a partir de outra lógica, presentes também em outras partes das cidades. Trata-se do dono do carro com um “trio elétrico” móvel no fundo de seu automóvel que é expressão de poder aquisitivo, masculinidade e poder, e “com ele ninguém pode”, caso alguém ouse reclamar³³. Bem como há equipamentos de som que passam dos limites aceitáveis, mas a proximidade de laços entre os vizinhos muitas vezes inibe a expressão do incômodo sentido pelos vizinhos. Assim, sobrepõem-se velhas e novas formas de relações sociais, há alguns anos permeadas por novos códigos de comportamento, protagonizados por jovens de 15 a 25 anos, em parte envolvidos pela rede subterrânea de violência ligada ao tráfico que eclode em alguns momentos³⁴.

No meio dessa delicada rede de forças entre pessoas que se conhecem, se consideram (ou não) e dividem os mesmos espaços sociais, há além dos festejos de datas particulares (como aniversários) outras que são marcadas pelo calendário de festas populares, embora estas tenham passado por certo declínio, não por último devido às mudanças no campo religioso, social e ambiental. Até poucos anos atrás, era comum poder presenciar inúmeras festas ligadas ao calendário católico, como Santo Antônio, São João, São Pedro, São Roque, São Lázaro, Santa Luzia³⁵, Natal, Dia de Reis. Estas festas de caráter religioso tinham um importante componente público, além de envolver a esfera familiar, contando com procissões e casas abertas para receber visitantes e amigos. Entretanto, o número crescente de moradores evangélicos trouxe uma nova configuração de valores religiosos e de

referências sociais, esvaziando as antigas formas de sociabilidade que muitas vezes também incluíam comidas típicas, agora rotuladas como impróprias e até condenáveis. Cito como exemplo o caruru, comida típica na Bahia, ofertada nos festejos de Cosme e Damião, vinculada à religiosidade afro-baiana, bem como a farta mesa de outras comidas típicas de origem afro-baiana no almoço da Sexta-feira Santa baiana ou, então, as comidas tradicionais de São João. Se antes na Bahia quase todos eram católicos e outra parte (também) do candomblé, com trocas culturais constantes, hoje este espectro ganhou outra dimensão, com uma diversidade religiosa muito maior do que algumas décadas atrás que inclui, além dos evangélicos (das mais diversas denominações), espíritas, hare-krishnas, messiânicos, daimistas e até budistas³⁶. Isso interfere nas formas de convivência, segmentando os vários grupos populacionais que, agora, compartilham hábitos culturais apenas entre as pessoas da mesma religião, em geral de forma mais reservada, acontecendo em espaços internos. Contudo, mesmo com a fragmentação e diversificação de credos, a religiosidade em si não diminuiu, ela continua sendo um dos elementos fortes na vida social dos bairros populares com suas datas festivas³⁷.

Por outro lado, nascimento, doença e morte ou, então, aniversários e os dias de jogos de futebol, assistidos pela TV (com aparelhos colocados na rua) e acompanhados por churrascos, são oportunidades para encontros familiares ou de amigos, marcados para juntar-se por aquele motivo ou ocorrendo de forma espontânea. Todos esses momentos servem para reforçar constantemente os laços familiares, de vizinhança e de amizade. É claro que, quanto mais numerosa a família for, essa rede é mais extensa, enquanto as redes daqueles que são de fora são mais reduzidas, muitas vezes recriadas a partir de relações de compadrios e relações de parentescos por afinidade e de consideração³⁸. A força da rede de parentesco e de vizinhança constitui um importante capital social tal qual ela existe em outros substratos da sociedade. É nesse contexto que acontecem, no meu bairro e outros parecidos, tradições musicais como samba junino, samba de roda, festas nas casas de candomblé, além de atuarem vários grupos de pagode e outras expressões, formando uma densa complementariedade de trajetórias e

estilos musicais, alguns antigos ainda em vigor e outros mais recentes, incluindo grupos musicais ligados ao universo evangélico.

Mas, qual seria a visão de cultura/ vivência cultural dos próprios moradores desses bairros? Além das dificuldades conceituais atreladas a ela, é diferente daquilo que outros grupos sociais da sociedade entendem. Existe um grave problema ligado ao senso comum, que subestima a vida e os interesses dos moradores de bairros populares em três sentidos, supondo que: 1) as expressões culturais desses bairros *per se* não seriam cultura, 2) todos os seus moradores teriam o mesmo gosto musical e, 3) estariam esperando que alguém trouxesse algum tipo de expressão cultural, desta forma “melhorando” a vida das pessoas através dessa nova vivência cultural/ musical. Esse pressuposto é extremamente preconceituoso e paternalista, porque não reconhece a possibilidade de existirem práticas culturais locais e por supor que há culturas ou estilos musicais melhores/ piores ou superiores/ inferiores e as pessoas estariam infelizes com aquilo que praticam. Além disso, entende as pessoas como incapazes de criarem formas de expressão próprias e significativas para elas a partir de iniciativas de diálogo e apropriações musicais que partem das próprias pessoas.

Nos últimos anos, têm sido criadas políticas de formação de plateia, dirigindo-se também a pessoas oriundas de bairros populares, porém, nem sempre bem sucedidas, pois os moradores de bairros populares não vão ao teatro apenas porque lhes falte o hábito. Tampouco deve se pressupor que ao “levá-los” ao teatro, automaticamente elas vão (ou devem) gostar das apresentações, o que seria um erro. Não é a suposta falta de hábito da convivência com o teatro que os faz preferirem outras expressões, algo que muitos produtores culturais e instâncias governamentais ainda não entenderam: o que as pessoas gostam, em geral, está intimamente ligado a redes de sociabilidade, mas as *suas* redes e não as de outras pessoas com outros modos de vida. Assim, elas podem ir ao cinema, a um show, *curtir* o carnaval, mas a partir de critérios próprios, não necessariamente iguais às propostas de mediadores culturais que representam as secretarias de cultura em ações de formação de plateia.

Além disso, há outro fator importante: as expressões culturais existentes nos bairros populares, em geral, incluem o corpo como uma das formas de expressão tão importante quanto o som musical e a comunicação oral. Por isso, muitas vezes não faz sentido para as pessoas, ao serem levadas ao teatro, assistirem caladas e sentadas a um concerto, supostamente de nível mais elevado (na percepção burguesa), pois as regras de apresentação não condizem com a forma de livre expressão, resumido no termo brincadeira, que muitas experimentam nas suas práticas musicais, seja o pagode, *funk*, tecnobrega, samba e muitas outras³⁹. Parece que esse detalhe importante passou despercebido de muitos formadores de plateia que acreditam existir uma fórmula simples para a junção da cultura e seu público (LÜHNING, 2014).

Portanto, se, na percepção de muitas pessoas, a cultura acontece (apenas) nos teatros, museus e outros espaços consagrados, o que seria aquilo que acontece nos bairros populares? Estamos diante da questão chave que apresenta um problema conceitual que pressupõe consequências para a construção de políticas públicas em várias áreas: em vez de tentar entender o *modus operandi* cultural de bairros populares, supõe-se que eles não têm expressões culturais próprias ou apenas de importância menor, precisando de esforços para “evoluir” culturalmente como único caminho possível. Parece que a maior parte das pessoas não discorda dessa visão (pois não há contestações) e, de fato, acha que a visão dominante de cultura com suas expressões teria uma capacidade de sublimação.

Muitos dos bairros populares de Salvador misturam de forma equilibrada estruturas habitacionais, comércio, escolas e até serviços, o que traz bastante comodidade para os moradores que não precisam se deslocar para resolver questões básicas. Não há uma divisão entre esfera de moradia de comércio, lazer e trabalho, tudo se funde (o que também pode trazer problemas), mas cria-se uma relação quase indissociável dessas esferas, o que permite formas de integração de vários níveis. Portanto, esses bairros nunca ficam parados, vazios, como os centros comerciais de muitas cidades, mas sempre em movimento e são também centros de fontes sonoras das mais diversas.⁴⁰

Os sons que percorrem o espaço

Do compartilhamento de hábitos também faz parte a permeabilidade sonora de dentro para fora e vice-versa e, com essa onipresença sonora, ouve-se (de) tudo, queira se ouvir ou não. Esse cenário sonoro talvez seja uma das características principais de bairros populares, mesmo que exista algo em escala bem menor também em prédio, com a diferença que eventuais problemas lá são resolvidos através da interferência de um síndico, sem o envolvimento tão direto das pessoas. Nos bairros populares existe uma paleta de sons mecânicos àqueles de origem humana: do chiado da panela de pressão, do motor do liquidificador e da máquina de lavar a gritos e gargalhadas, vozes de crianças brincando ou brigando, mães chamando seus filhos e aparelhos de som disparando. Esses sons contrastam ainda com estouros de fogos de artifício (soltados por diversos motivos), a depender do lugar também com estampidos de tiros, com o canto de pássaros, o zumbido de cigarras e os latidos de cachorros, sons de carros e motos, assim compondo um cenário auditivo cotidiano bastante diversificado. Não deve ser esquecido o som penetrante de helicópteros, que se sobrepõe ao diversificado espectro sonoro dos bairros, muitas vezes voando por longos períodos em círculos sobre áreas que, por algum motivo, estão “na mira”⁴¹ da atenção. Trata-se de helicópteros da polícia e de canais de TV que promovem um tipo de jornalismo sensacionalista, acompanhando pelo ar ações diversas, policiais ou não. A sua insistência faz com que pareçam “urubus mecânicos”, embora muito mais barulhentos do que as aves⁴².

Contudo, o som não alcança os ouvidos apenas de forma direta e de fontes sonoras identificáveis: a propagação do som também ocorre pelo vento marítimo constante em Salvador, trazendo os sons de atabaques de um terreiro de candomblé próximo, de um tamborim, tocando com seu timbre agudo uma clave de samba em algum ensaio de samba, a voz distorcida do sermão de uma igreja evangélica, além de rajadas do som amplificado de alguma festa. Além disso, ainda existe o som do eco entre as construções, devido ao fato de elas estarem muito próximas, em ruas estreitas, colocando desafios para qualquer físico ou arquiteto, caso queira dedicar-se a questões de acústica. Isso é ainda mais acentuado quando os bairros populares estão localizados em morros

com ladeiras íngremes ou nos dois lados de grandes vales (comum em Salvador com sua topografia específica), que cortam esses bairros através de (sempre mais) largas avenidas destinadas ao transporte automobilístico que também é fonte de vários sons.

Contrário ao estereótipo de que todos os moradores de bairros periféricos soteropolitanos do início do milênio gostam de pagode e só ouvem este estilo ou todos os moradores de favelas cariocas estariam curtindo *funk*, é importante ressaltar que existe a mesma variedade de gostos ou preferências musicais como em outros bairros, mesmo que as ênfases possam ser diferentes. Chamo isso de compartilhamento auditivo ativo que, além de ser espacial, também é inter- e intrageracional: o melhor exemplo é a casa de um de meus vizinhos: enquanto o avô e um de seus filhos curtem as músicas dos anos 50, em estilo romântico, além de arrocha⁴³, um dos genros é fã aficionado de *rock* brasileiro, *reggae* e *blues*, e seu filho, o neto, ouve *rap* brasileiro e seus amigos ouvem pagode. Em geral, cada um tem o seu horário, sendo raro ter mais do que um ou dois aparelhos de som ligados simultaneamente. Essas misturas e convivências auditivas acontecem com muita frequência em outras casas também, sem que haja protestos. Eventualmente esses sons se misturam com a música *gospel* preferida por uma das vizinhas ou então com os cânticos de candomblé que um grupo de jovens, frequentadores de uma casa de candomblé recém-criada, entoam enquanto passa na rua, provavelmente para marcar espaço em um cenário sempre mais composto por vizinhos evangélicos⁴⁴. Os terreiros de candomblé nos bairros geralmente ficam em áreas residenciais, tendencialmente mais recuados e até escondidos, enquanto as igrejas tendem a ficar nas ruas principais, visualmente mais perceptíveis. Assim, é possível ouvir de tudo, mesmo que haja claras preferências pessoais e restrições religiosas da parte de algumas pessoas para ouvir certo estilo de música.

Além disso, fica perceptível que pessoas mudam de preferências musicais e que há a constante negociação do espaço sonoro devido à saída de moradores ou chegada de novos vizinhos oriundos de outros lugares (do interior, p. ex.) que trazem suas (p)referências musicais (vivenciais ou

mediáticas), misturando música caipira, sertaneja e *gospel* com as tradições locais afro-brasileiras, assim “diluído” a sua preponderância histórica. Músicas com letras são preferidas, que, ao mesmo tempo, não são o mais importante, pois as letras em inglês e francês dos *reggaes* apreciadas, não são entendidas ou ouvidas pelo significado. Já as letras de pagode, muitas vezes criticadas como machistas por movimentos feministas, não causam espanto à maioria das mulheres dos bairros populares que fazem outras leituras. Em geral, as pessoas ressaltam que o mais importante das músicas de pagode é o ritmo, a possibilidade de transformá-lo em movimento corporal, antes de qualquer análise das letras. Músicas de pagode também podem fazer referências ao modo de vida dos bairros populares com posicionamentos de crítica social velada, por alguns até chamado de pagode social⁴⁵.

Além desses posicionamentos críticos de uma parte dos pagodeiros, outros acontecem no círculo do teatro e das artes visuais, pois nos bairros populares, há outros artistas, além do pagode. Há várias “galeras” que lidam com diferentes linguagens das artes performáticas e elaboram discursos críticos, também através do grafite e do hip-hop. Mas todos esses contextos de expressão artística basicamente são masculinos, não há cantoras de pagode e só poucas meninas ou mulheres envolvidas com movimentos de grafite; só na esfera do teatro há uma participação feminina mais expressiva. Quais os fatores que levam à consolidação de grupos de teatro, de hip-hop ou outras expressões, em alguns bairros mais do que em outros, é difícil determinar. Também é imprevisível o que faz as pessoas retomar ou manter expressões musicais tradicionais como grupos carnavalescos e de samba. Ainda assim, todas elas convivem lado a lado nos bairros e, às vezes, as pessoas participam de mais de uma expressão ou tradição.

Além dos sons, há as sensações olfativas: do odor de lixo espalhado ou não recolhido ao frequente cheiro convidativo de comidas, sendo preparadas a quase qualquer horário do dia e da noite, envolvendo olfativamente as pessoas que assim, de fato, estão vivendo uma densidade de sentidos. Muitas vezes elas remetem também a comidas tradicionais, especialmente aquelas do contexto afro-brasileiro, por sua vez ligadas a

momentos festivos de tradições musicais e ao compartilhamento coletivo como o já mencionado caruru. Desse modo, o tempo todo, ao viver e pensar em cultura todos os sentidos estão sendo aguçados através de uma multiplicidade e simultaneidade de estímulos.

Na composição sonora e sensorial dos bairros populares ainda há a presença frequente de vendedores ambulantes que mercam de vassouras e detergente a frutas, peixe, tempero, biscoito e picolé (sorvete). Os pregões vocais, instrumentais (no caso do amolador de tesouras e vendedor de taboca) ou mecânicos (com megafone, no caso do carro de frutas ou outros⁴⁶) são elemento marcante que compõe o cenário acústico (e olfativo) dos bairros populares, além das sonoras chamadas “Ô, de casa!” nas portas sem campainhas.

Muitas vezes os pregões estão sendo imitados com perfeição pelas crianças que diferenciam as diversas sonoridades que os circundam, dialogando com elas do seu jeito, às vezes, também, fazendo paródias de músicas da moda com letras novas para dar indiretas ou fazer gozação com seus colegas e amigos. Além disso, as crianças mantêm o hábito de brincar de tudo no espaço disponível nas ruas e nos becos estreitos, mesmo que ele pudesse ser maior: jogam bola, brincam de gude, esconde-esconde e pega-pega⁴⁷, explorando o espaço do jeito que está à sua disposição, com um domínio corporal muito desenvolvido. Também há adaptações de brincadeiras: polícia e ladrão ganhou uma versão atualizada, traficante *versus* polícia, imitando os programas televisivos apelativos. As brincadeiras continuam seguindo ciclos vinculados à natureza: estações mais e menos chuvosas e com mais ou menos vento para poder empinar arraia (pipa). Já os carrinhos de rolimã, ainda em moda uns 15 anos atrás, foram substituídos por pranchas de *skate*, nos quais os menores descem sentados ou deitados ladeiras abaixo, quando o asfalto ou cimento, muitas vezes em precárias condições, o permite. Especialmente os meninos ganham muito cedo autonomia para o deslocamento nas ruas (mais do que as meninas), visando uma integração no mercado de trabalho informal. Além disso, muitos, a partir de 10 ou 11 anos, já possuem um telefone celular de última geração. Ele vira a ferramenta principal na construção/ no compartilhamento das preferências musicais dos adolescentes.

Temas transversais em discussão: pertencimento, eficácia, violência e espaço

Um dos aspectos analíticos principais é a noção de pertencimento que perpassa muitas das situações já apresentadas a serem detalhadas aqui. Trata-se de um conceito que vai do âmbito pessoal ao coletivo e, certamente, tem muito a ver com as múltiplas relações das pessoas com suas participações no espaço público. De encontros familiares na porta de casa, conversas de jovens na esquina a shows com muito público no meio das praças, atraindo também pessoas de outros bairros, há um constante processo de elaboração de identidade e alteridade, perceptível em falas, gírias, gestos, comportamentos, ações e mesmo em letras de músicas.

O sentimento de pertencimento também fica perceptível, mesmo não verbalizado, de forma mais sutil em situações limite que são mais frequentes do que se imagina: em dias em que falta luz, no início da noite, todos vão para rua para se juntar aos vizinhos, tendo uma vela em casa ou não. Em tempos mais recentes também é possível ver alguém com o celular iluminando o caminho à porta de casa enquanto conversa na espera do retorno da luz, o que pode levar um tempo de minutos a horas e, quando finalmente acontece, é aclamado por todos com palmas e em altas vozes.

No entanto, também há discursos de pertencimento específicos, contestando os estigmas em relação aos bairros populares através de elementos discursivos de autoafirmação, adotados por cantores de pagode, talvez influenciados pelas letras do *funk* e de congêneres musicais americanos que se baseiam no discurso do gueto. Em várias letras eles nomeiam lugares invisibilizados, tidos como periféricos, falando do cotidiano, levantando assim a “voz do gueto”, embora as letras que expressam uma postura de crítica social representem a menor parte do repertório, em geral, composto por músicas de duplo sentido, diferente da cultura do *rap*. A representatividade que esses músicos e grupos têm transforma-os em exemplo para crianças e jovens que percebem a música local como um possível caminho de futura atuação profissional; por coincidência (ou não), no meu bairro há vários músicos que fazem parte de bandas de pagode com projeção e circulação nacional⁴⁸.

A partir de minha vivência em bairros populares, percebo que o *hip-hop*, com seu discurso de afirmação política, está menos presente em Salvador do que em cidades do sudeste, em especial São Paulo. Há alguns bairros com a presença de “posses”, mas em muitos outros continuam predominando outros estilos musicais, sem claras explicações para isso. O fato de estar em situação de desigualdade social não transforma as pessoas automaticamente em sujeitos conscientes de seus direitos, ávidos por lutar contra injustiças sociais, preferindo estilos musicais voltados para denunciar situações de desigualdade. Tampouco há simplesmente uma sujeição às propostas musicais midiáticas, apenas absorvendo-as, como muitas vezes se ouve falar. Ao contrário, há um processo de constantes trocas e releituras de estilos anteriores e concomitantes, que fazem dos bairros populares usinas criativas de novas propostas musicais como afirmam os tantos grupos que deles surgem.

A noção de pertencimento permeia também a esfera da execução musical. Quem toca não se preocupa tanto com uma possível exigência de perfeição ou excelência técnica, mas muito mais com a capacidade em acolher e proporcionar prazer e pertencimento, isso significa: se o objetivo é dançar, deve ser possível dançar, mesmo que o cantor do conjunto talvez cante fora do padrão “oficial” de afinação. Se a intenção é proporcionar o maior número de participações ativas de pessoas para tocarem e cantarem em uma roda de amigos, vale em primeiro lugar a sua efetiva participação, sem julgamento de qualidade de execução ou busca por competição. Assim, a eficácia de uma atuação musical não se mede necessariamente pela excelência técnica, mas por valores de integração social e trocas entre pessoas, diferente de outros contextos musicais nos quais se busca, talvez, acima de tudo, a excelência técnica que significa perfeição, eficácia e reconhecimento. A partir dessa outra noção de eficácia, as pessoas ganham capacidade de interagir e tocar em público, que se aperfeiçoa no processo da atuação⁴⁹. O que conta é o carisma e a espontaneidade no atendimento às situações do dia-a-dia, tornando a experiência = apresentação um diálogo que busca a capacidade de interação com o público, incluindo até elementos lúdicos⁵⁰. O mesmo se percebe também no contexto das tantas igrejas evangélicas de todos os tamanhos e

vertentes com suas atuações e produções musicais, incentivando a participação musical acima de tudo, independente da excelência técnica já adquirida.

É claro que, mesmo assim, busca-se excelência de forma mais ampla, englobando um conjunto de qualidades que vão da expressão corporal à capacidade de comunicação e carisma, entre outros, incluindo, também, a questão da representatividade como expressão de pertencimento social. Isso significa que entre as tantas bandas de pagode, samba, *funk*, *arrocha*, *rap* ou *gospel* que se originam nos bairros populares, com uma dose de sorte e relacionamentos, algumas saem do contexto do bairro. Elas vão circular por outros bairros parecidos (conforme suas redes de sociabilidade), tocar em espaços pagos, eventualmente receber apoio financeiro ou moral de alguém (inclusive de um vereador ou de outra pessoa em posição de destaque, até de alguém do poder “paralelo” do tráfico), gravar e postar vídeos no Youtube, serem “descobertas” pela mídia e assim ganhar visibilidade maior. Mas parte importante dessa trajetória é o papel de representatividade que os integrantes desses grupos têm nas suas comunidades, evocando sentimentos de pertencimento de todos os envolvidos na complexa relação de criação, elaboração, apresentação, representação e fruição. Por isso, os casos de grupos bem sucedidos servem de exemplos para crianças e adolescentes na construção de seus referenciais musicais tão presentes no cotidiano. Um caso emblemático é Carlinhos Brown, cuja carreira desenvolveu-se paralelamente a sua participação em atividades no seu bairro de origem, o Candeal de Brotas. O início de sua trajetória coincide com o auge do sucesso do estilo musical anterior ao pagode: o dos blocos afros, grupos percussivos como Ilê Aiyê e Olodum, e o samba-*reggae*⁵¹.

Como ocorreu no Candeal com a Timbalada e a Escola Pracatum de Brown, muitos moradores de bairros populares hoje também participam de ações desenvolvidas por iniciativas culturais/educacionais do terceiro setor: são grupos e instituições culturais e ONGs, algumas delas atuando como Pontos de Cultura, outras trilhando por caminhos confessionais, algumas são recentes e outras bem mais antigas do que as políticas culturais implantadas no novo milênio. As linguagens abordadas por essas instituições

são as mais diversas, dirigindo-se a públicos diferentes nas faixas etárias entre crianças e idosos, bem como os discursos adotados por estas instituições para justificar seu trabalho e sua presença. Elas tanto surgem a partir de iniciativas dos participantes e representam-nos, quanto “vêm de fora”, adotam discursos salvacionistas a partir da ideia de oferecer finalmente tudo que supostamente faltava nos bairros, mas, em geral, sem conhecer a realidade local⁵². O total de conjuntos e iniciativas musicais nos bairros é muito maior e mais expressivo do que o número de professores de artes nas escolas públicas. Por exemplo, nas 5 escolas municipais e 5 estaduais na região ampliada do meu bairro há apenas uma professora de música (que já estava lá bem antes da lei 11.769) e uma de artes plásticas. Isso significa que expressões de música e artes que, de várias formas já fazem parte do cotidiano das pessoas e das ações das instituições do terceiro setor, não estão presentes nas instituições de ensino regular⁵³.

A noção de pertencimento também perpassa a questão de violência, mesmo que não exista, aparentemente, nada diretamente comparável aos bailes *funks* cariocas com suas várias modalidades como “baile de comunidade”, “baile de corredor” e “baile normal” no território dos “bondes” (ver CECHETTO, 2006, p. 145–150). Há, porém, algo parecido acontecendo no âmbito do samba e pagode no que diz respeito à existência de grupos que frequentam certos lugares e representam outros grupos que tradicionalmente se estranham e se hostilizam. A violência que leva os “bondes” cariocas a se digladiarem durante os bailes, em territórios baianos pode acontecer tanto em apresentações de grupos musicais locais, quanto até no cotidiano, envolvendo adolescentes que representam bairros diferentes em atos de violência, sendo realizados conforme um *ethos* próprio, mesmo que muitas vezes passando do limite do bom senso e até do das leis.

Dessa forma, a noção de violência opera em vários níveis: da construção de fronteiras internas entre bairros e/ou facções até as percepções mais difusas, expressas nos estigmas, reforçados pela mídia. Mas qual seria a percepção de insegurança e violência dos próprios moradores: seria uma percepção baseada em vivências com furtos, assaltos e homicídios, amparadas nas estatísticas

oficiais de criminalidade? Ou ela surge a partir da mídia e dos programas sensacionalistas que geram uma impressão de estar no centro das atenções, não importando o motivo, mas gerando “visibilidade” na TV, mostrando o universo cotidiano das pessoas em tempo real com ar de suspense de um filme de ação? É importante ressaltar que, apesar da violência ser um tema presente em muitos bairros populares, ela não é igual ou constante em todos locais: em geral, os moradores dos bairros populares se sentem seguros nos seus bairros. Existe um contínuo de configurações desses bairros, que vai do provisório ao definitivo, do antigo ao recente, do atendido por serviços públicos ao não atendido, do geograficamente central ao não central, do acessível ao não acessível, do menor ao maior, do temporariamente mais violento ao menos, do organizado em/ representado por associações aos não representados, daquele com espaço verde/ público disponível e o outro sem, com mais expressões culturais ou com menos. Da mesma forma, a violência associada ao e decorrente do tráfico, não acontece de forma linear, mas em ciclos ou ondas, difíceis de serem previstas, dependendo de vários fatores externos. Portanto, o fator violência associado aos bairros populares precisa ser visto com cautela para não generalizar o que não pode/ deve ser generalizado. Sem conhecer essa complexa rede de relações, é impossível pensar em políticas públicas adequadas, pois muitas vezes se pensa apenas em lugares ou então somente em pessoas, sem levar em consideração que se trata de pessoas vivendo em contextos sociais específicos. Assim, percebe-se que comunidades são organismos vivos que podem adoecer, revigorar, se fortalecer, impor e reinventar, depende de quem nelas mora em determinado período e com quem elas dialogam.

Porém, existe outra violência além dessa mais aparente e comentada pelas mídias, causada pelo tráfico de drogas que se instalou, há poucos anos, atingindo em especial crianças e adolescentes negros de sexo masculino. É a violência resultante da baixa escolaridade, da crônica falta de perspectiva e do alto consumo de álcool: existem muitos pontos nos bairros nos quais homens de idade mediana passam sentados na calçada, bebendo, o dia inteiro. É claro que essas duas faces de violência se retroalimentam e são

resultado da mesma causa: o efeito devastador da falta de incentivo e oportunidades de formação e da política de criminalização das drogas que tem sido analisada de forma muito crítica pelo neurocientista americano Carl Hart (2014). A sua análise contundente evidencia muitos paralelos com a situação no Brasil.

Embora o espaço público represente um lugar central na recente discussão da configuração da sociedade brasileira, nos bairros populares ele ganha uma conotação diferente de bairros de classe média ou média alta, pelo fato de ser, muitas vezes, bastante reduzido, apesar de ser utilizado muito mais, talvez por existir uma maior proximidade entre as pessoas. Considero que um dos melhores medidores da saúde de um bairro (popular) e do seu espaço público, entendido como ambiente social, certamente é o fato de ser compartilhado espontaneamente por pessoas como sendo um lugar agradável e atrativo. Portanto, ao vermos crianças brincando em bairros populares, podemos entender isso como sinal de sua integridade, mesmo sabendo que há ainda outro motivo nada desprezível: em muitas casas há pouco espaço para elas brincarem. Por essa razão, a rua torna-se o principal local de integração e socialização, muitas vezes apenas “na porta” da referida casa, podendo se aferir aos poucos mais autonomia à criança nos seus deslocamentos, na medida em que ela se insere no mundo externo da casa, também conforme as características específicas da região ou do bairro. Já para outros, especialmente, os meninos, a rua significa independência e liberdade, pois lá constroem todas as suas referências, positivas e negativas. O uso desse espaço dialoga de forma direta com os conceitos de pertencimento e violência⁵⁴.

Portanto, nos bairros populares a rua, tão estigmatizada pela classe média, percebida apenas como local de passagem, mas não de permanência, possui outra conotação, embora a noção “dominante” de perigo aos poucos também se instale nesses bairros (proporcional à percepção de violência presente ou não). Isso fica perceptível na fala de muitos responsáveis que procuram “ocupar” o tempo “livre” de seus filhos com alguma outra atividade, p.ex. em projetos sociais, para “tirá-los” da rua, vista aos poucos de forma negativa, atendendo inconscientemente

aos tantos *slogans* de propagandas oficiais que apregoam p.ex. a escola em tempo integral⁵⁵. Além disso, trata-se de bairros que muitas vezes estão pautados nos deslocamentos a pé, contando com inúmeros atalhos apenas para pedestres, mantendo muitos becos e caminhos sem acesso por carros. Com tudo isso, as pessoas persistem em colocar a cadeira na porta, em ficar debruçadas nas janelas para conversar, mantendo, de certa forma, hábitos de vizinhança de cidades interioranas, também com brincadeiras e festas. Elas transformam os bairros populares em movimentados micro-organismos à parte no tecido urbano das grandes metrópoles nas quais o espaço público está sendo ocupado visualmente, acusticamente e fisicamente. Duarte (2011, p.3) chama isso de “inteligência corporal coletiva (espaço público para pessoas e não para carros)” e “o corpo humano como instrumento de mediação de espaços, assim reinventando a cidade”.

Conclusão: bairros populares como desafios e possíveis respostas?

A possibilidade da reinvenção da cidade com seus hábitos e gostos a partir de outro ângulo é um dos aspectos mais importantes da reflexão sobre as possíveis contribuições que os bairros populares podem dar à sociedade brasileira. A necessidade da constante adaptação talvez tenha deixado os seus moradores na condição de maior flexibilidade, funcionando a partir de outros parâmetros em relação ao espaço (coletivo), relações pessoais (vizinhança), compartilhamento e criatividade. Mesmo assim, é difícil determinar qual a relação tênue entre a percepção de possibilidades, o limite do suportável, a vontade de mudança, junção de forças com outras pessoas, levando a criação de coletivos artísticos ou associações: *(in)*felizmente não há receitas⁵⁶. Por que pessoas se mobilizam em prol de objetivos em comum, buscando melhorias: será que é simplesmente a urgência de problemas que ultrapassam o nível do aceitável e tolerável, atendendo assim a velha máxima que somente a necessidade provoca ações no ser humano? Por tudo isso, parece importante a sociedade brasileira abrir-se para o universo desses bairros, buscando conhecê-los, mas não através de visitas eventuais, como acontece por parte de muitos políticos, e tampouco como turista em busca de aventuras, mas como cidadão aberto a conhecer modos de coletividade, criatividade e superação

que brotam nesses espaços, além dos assuntos pelos quais em geral são conhecidos.

Acredito ter mostrado que o conhecimento melhor do *modus vivendi* de bairros populares e outros espaços urbanos similares, ainda pouco conhecidos por aqueles que definem os caminhos políticos, a formação da opinião pública e de cidadãos, só pode beneficiar a tomada de decisões em muitas esferas da política, incluindo educação e cultura. Tanto a força dos diversos movimentos culturais, quanto das ações educativas de ONGs e suas relações com as escolas, permitem reflexões profundas e levam a novos conhecimentos, mesmo quando oriundos desses contextos urbanos ainda pouco aceitos. As vivências musicais e artísticas são muito mais amplas do que o olhar desatento e preconcebido de fora o imagina, alimentadas pelas complexas redes de sociabilidade, evidenciando o potencial criativo desses bairros, em geral, subestimado, cabendo à música/ às artes o importante papel de ser um catalisador social. Assim, só resta ressaltar as estratégias de adaptação constante e da capacidade de reinventar-se, sempre em movimento.

Postscriptum

Ao começar o texto no final de 2013, jamais imaginei que iria terminá-lo em um momento tão complexo quanto o Brasil está vivendo em 2015. Volto a me perguntar o que minhas reflexões sobre bairros populares podem trazer para a discussão geral desse cenário: em livre inspiração na argumentação da urbanista Raquel Rolnik em relação à crise hídrica de São Paulo⁵⁷, arrisco dizer que é a relação perturbadora entre realidade, possibilidade, catástrofe e utopia e seus possíveis desdobramentos. Para poder trabalhar com educação e cultura é necessário sair da zona de conforto e aceitar os desafios que a multiplicidade dos modos de vida da sociedade brasileira nos oferece. Isso significa incluir a reflexão sobre os lugares nas quais essa vida cultural acontece, também nos bairros populares, favelas e congêneres. Só assim será possível achar inspirações para solucionar os atuais problemas que atingem toda a sociedade brasileira, sem distinção, apesar das diferenças existentes entre classes sociais e locais de moradia⁵⁸.

NOTAS

1. Música cantada por Elis Regina nos anos 70.

2. O filme "Cidade de Deus" (2002) foi precedido pelos filmes "5 vezes favela" (1962) e "Orfeu negro" (1959), o último baseado na peça "Orfeu da Conceição", de Vinícius de Moraes (ver Santos (2011)). Posteriormente surgiu o livro "Elite da tropa" (SOARES; PIMENTEL; BATISTA, 2006) que gerou o filme "Tropa de elite" (2007).

3. Ver o livro de Mike Davis "Planeta Favela" (2006) com sua análise nada animadora, além de dados do IPEA: <http://bit.ly/1MOtHw5>

4. Comecei a escrever esse texto no final de 2013, a partir de observações etnográficas de muitos anos. Só depois disso descobri, aos poucos, textos recentes que possibilitaram o diálogo com a bibliografia. Cito entre os autores Zaluar & Alvito (2006), Cunha & Feltran (2013), Coutinho (2012) e Gonçalves (2013) por fundamentarem e completarem as minhas reflexões.

5. Foram várias pesquisas de iniciação científica e como bolsista CNPq, abordando questões como gostos musicais de jovens, percepções de som e poluição sonora, relações entre projetos do terceiro setor e escolas públicas, emergências religiosas evangélicas, memórias de tradições musicais (LÜHNING, 2010 e 2013)

6. Em várias capas de livros sobre o tema há predominância de uma imagem "típica" da favela: em ângulo de baixo para cima, fotogenicamente "subindo o morro", sempre olhando de fora, com inúmeras casas sobrepostas entre as quais não se percebe nada a não ser alguma árvore solitária. Os moradores nunca aparecem no meio desse mundo (infinito) de casas e ainda menos suas próprias percepções "de dentro", que poderiam evidenciar outros ângulos ou espaços. Seria a imposição de editores ou a expressão acrítica do estereótipo de representação visual, profundamente enraizado na sociedade brasileira que criou (in?) conscientemente a imagem única "da favela", pautada nos morros cariocas?

7. Na eleição para prefeito em Salvador, em 2012, vencida pelo candidato do DEM (Democratas), houve um apoio decisivo de eleitores de bairros populares, incluindo também artistas destes locais. Um dos empenhados na campanha foi o cantor

de um dos grupos de pagode mais conhecidos de Salvador, com projeção nacional, que é oriundo do bairro aqui em análise.

8. Na Bahia cito publicações de Serpa (2007 a,b) e Brito (2012), Halley (2010) e Almeida (2011) sobre Recife e João Pessoa e o Laboratório de Estudos da cidade em Fortaleza www.cadernosmetropole.net, que conceituam questões como público/privado, relações de vizinhança e o bairro como discurso, mas representam numericamente menos material em comparação com as pesquisas sobre o Rio de Janeiro.

9. Especialmente o livro "Um século de favela" (ZALUAR; ALVITO, 2006) com várias reedições parece ter impulsionado outros estudos.

10. Também deve ser considerado o fenômeno dos sucessos midiáticos de novelas recentes, abordando bairros populares cariocas e paulistas.

11. Há reportagens recentes sobre as descobertas dos morros pelos cariocas, aproveitando a vista e os novos ares, além de um turismo internacional que busca em especial áreas "pacificadas" do Rio, como o projeto do Ministério do Turismo, Rio Top Tour, lançado em 2010, pautado no conceito de turismo de experiência (<http://bit.ly/1XAMgqs>). Outras trilhas foram criadas por moradores, como em Paraisópolis (SP), intitulada "Paraisópolis das Artes", <http://bit.ly/1ISjqGt>, para visitar experiências artísticas no bairro.

12. Esse texto se dirige em especial a pesquisadores e profissionais da área de música e educação.

13. Como exemplo de uma análise diferente desse padrão, cito o texto de Oliveira & Marcier (2006), que discute o tema favela de forma bem ampla a partir das letras de 125 exemplos de música popular.

14. Ressalto aqui o movimento da literatura marginal, conceito criado pelo escritor paulista Ferrez.

15. Só após ter formulada a pergunta, tomei conhecimento da instigante publicação do Observatório de Favelas (RJ), "O que é a favela, afinal?" (BARBOSA, 2009) com uma proposta parecida com a deste texto, embora não aborde questões de cultura, inseridas depois no livro "Solos culturais" (BARBOSA, 2013).

16. Não encontrei nenhuma definição específica do termo na literatura, a não ser uma aproximação conceitual nas pesquisas e publicações de Serpa

(2007a, p. 20), que aponta a necessidade de entender os bairros populares apenas como diferentes, realçando assim a alteridade, sem cair nas dicotomias comuns como rico/ pobre ou periferia/centro.

17. É importante lembrar que o fenômeno favela não é apenas brasileiro, mas mundial. Há outros termos que se referem a estruturas similares, mas diferentes, já que a diversidade de tipos de moradia tem a ver com estruturas sociais, incluindo aspectos históricos, econômicos, culturais e até climáticas. Milton Santos (2001, p. 132–154) já previa a necessidade de uma maior discussão sobre o tema.

18. Desde o séc. XX coexistem vários termos, a depender de quem os usava, mas ainda inexistem um levantamento sistemático dos termos usados no passado para designar os vários tipos de agrupamentos urbanos. Exceções são Moreira (2012) - com definições do conceito bairro em vários dicionários de língua portuguesa do final do sec. XIX, substituindo o conceito anterior de freguesia -, Teixeira (1988) e Gondim (2009) - ambos discutem a amplitude atual dos termos e seus sinônimos.

19. Ver também a pesquisa recente do IPEA que busca reclassificar números estatísticos na comparação dos censos de 2000 e 2010, ressaltando o aumento proporcional da população baiana residente em aglomerados subnormais (fenômeno similar em Recife e Brasília), mesmo que em termos absolutos tenha ocorrido uma redução do número de habitantes desse tipo de moradia (ver <http://bit.ly/110c1EF>)

20. Foi o caso de badalados empreendimentos imobiliários em Salvador com *slogans* mercadológicos bastante questionáveis.

21. Sobre os aspectos legais do espaço das favelas cariocas, recomendo o trabalho de Gonçalves (2013).

22. Esse número é uma estimativa minha, resultado de minhas vivências e observações.

23. Isso também fica claro na opção metodológica do IBGE: os dados são acompanhados por fotos e mapas que mostram favelas dos morros cariocas e bairros periféricos de várias capitais, como Belém e Recife, todos bem mais antigos do que os 10 anos de

existência ou titularidade de terra, colocados como critérios de definição dos aglomerados subnormais. Considero incorreto postular transitoriedade e efemeridade como critérios e incluir nos dados “comprobatórios” dados de bairros sabidamente bem mais antigos. Isso reforça a ideia de que são os bairros em si que incomodam, independentemente do tempo de existência.

24. O tráfico de escravos oficialmente foi proibido em setembro de 1850 pela Lei Eusébio de Queirós, poucos dias antes da Lei de terras, mas mesmo assim continuou de forma ilegal ainda por décadas até às vésperas da abolição. A força de trabalho da população escravizada, a imigração de trabalhadores europeus e a questão da posse de terra são diretamente interligadas (ver CAVALCANTE, 2005, p.1).

25. As diferenças terminológicas entre bairro, comunidade, periferia etc., ainda são pouco discutidas, sendo que o periférico, à margem, pode ser múltiplo (CUNHA; FELTRAN, 2013, p.7; GONDIM, 2009).

26. Ver sobre estilos de construção baseados em materiais e técnicas locais, completados por novos processos criativos atuais, aproveitando resíduos industriais como garrafas (BARRETTO *et alii*, 2010).

27. Em pesquisa recente sobre a história do meu bairro no Arquivo Público da Bahia tive que recorrer a várias seções temáticas do século XIX para conseguir pistas: documentos do governo da província e da polícia, livros de notas com contratos de compra e venda de terrenos, testamentos e inventários.

28. O estudo realizado por Alvito (2013, p. 190–191) também descreve a densa microestrutura em Acari (RJ) com inúmeras áreas e subáreas que carregam histórias, representações e usos anteriores que acabam sendo inseridas nas nomenclaturas referentes aos bairros, muitas vezes inserindo denominações geográficas que servem como marcadores espaciais (ver LÜHNING; SOUSA, 2012).

29. O espaço desocupado leva artistas até a fazer intervenções artísticas, em geral localizadas em áreas mais nobres <http://bit.ly/1XpkwKx>, pois, é raro existirem locais abandonados em bairros populares.

30. De forma geral, ainda há poucos estudos sobre

a história de bairros periféricos ou populares. Um dos poucos estudos que aborda relações entre as esferas de trabalho e de moradia em 1900 em Salvador é o de Vasconcelos (2006), Carvalho & Pereira (2008) e de forma indireta Reis (2008).

31. ascensão social dos moradores de favelas/ bairros populares e congêneres, também foi abordado por Meirelles & Athayde (2014) e em <http://datafavela.com.br/> abordando indicadores socioeconômicos no Rio de Janeiro, que se iguala a observada por mim em Salvador. Muitas pessoas nos bairros populares hoje dispõem de TV plasma, computador, internet, ar-condicionado, máquina de lavar e carro.

32. Nessa equação aparecem relações de diferenças sociais explícitas, embora não perceptíveis à primeira vista: há aqueles que são donos de suas casas (mesmo que não sejam donos do terreno no qual a casa foi construída, já que as questões fundiárias são complicadas/ contestadas) e os que alugam uma casa. Em geral, tudo é chamado de casa, mesmo que haja sempre mais miniapartamentos, termo novo nesse contexto, a serem alugados. É comum encontrar pequenos caminhões que carregam os bens de uma família, composto por geladeira, fogão, TV, camas, armário e estante, além de algumas plantas e roupas, ou de ver mudanças serem feitas a pé, de uma rua para a próxima, homens carregando os objetos mais pesados e mulheres e crianças os mais leves, assim constituindo fluxo migratório interno nos bairros.

33. Nunca vi uma mulher com esse comportamento, se existir uma exceção, ela apenas confirma a regra.

34. Trata-se em geral de jovens negros de sexo masculino, com escolaridade defasada, o mesmo público que aponta entre as maiores vítimas no mapa da violência (WASELFISZ, 2014), além de Feltran (2011).

35. No meu bairro e ao redor dele há várias igrejas e capelas consagradas a estes santos, atraindo fieis de perto e longe. Algumas delas têm mais que 100 anos de existência.

36. Todas essas religiões encontram-se representadas entre os vizinhos da minha rua.

37. Sobre as complexas relações entre religião e mobilização política ver Zaluar (2006, p.224–227)

38. Há diferenças entre os gêneros: grupos de mulheres ficam em casa ou “nas portas”, nos mercados, escolas ou a caminho deles, enquanto há rodas de homens em vários lugares desde a manhã, em especial em botecos, embora também seja comum ver grupos mistos nos bares que se encontram espalhados pelo bairro (ver também Alvito (2006, 193–195) com sua descrição as redes de sociabilidade em Acari que são muito parecidas com as que observei no Bairro do Engenho Velho de Brotas).

39. Ver sobre isso resenha acrítica da visita de um quarteto à periferia de São Paulo: <http://bit.ly/1Xp4fW1>.

40. A grande proximidade entre as pessoas, causada pela densidade populacional, o tamanho das habitações e o número de moradores por unidade habitacional/ metro quadrado por pessoa, também tem consequências para a noção de individualidade/ privacidade e suas relações com o som. Ela tem uma conotação diferente e muitas vezes é difícil mantê-la dentro de casas com poucas divisões internas ou espaços exclusivos para essa ou aquela tarefa (em casas menores, a única mesa serve para comer, preparar as refeições e fazer os deveres escolares). Assim todos podem presenciar quase tudo: de momentos mais íntimos a cenas de discussão ou até de agressão, sendo difícil ter segredos.

41. “Na mira” é o nome de um noticiário televisivo na Bahia, bastante popular, que aborda casos de violência nos bairros populares, expondo muitas vezes pessoas de forma questionável, cuja abordagem e linguagem influenciam o linguajar e o imaginário.

42. Mesmo que os programas promovam uma exposição questionável da vida dos bairros, lembrando os “zoológicos humanos” frequentes no séc. XIX na Europa, nos moradores podem até causar a sensação ambígua de estarem sendo percebidos. Isso se deve ao fato de que os mesmos programas denunciam também problemas nos bairros que precisam de soluções imediatas (falta de água, enchentes, acesso, transporte etc.), chamando a atenção das autoridades.

43. Arrocha é um estilo musical surgido há alguns anos na região metropolitana de Salvador (Candeias), sendo Pablo um dos cantores mais conhecidos em escala local e nacional, além

de Neto LX, mais recente, representando a vertente de arrocha ostentação, criada por ele. Ambos são baianos.

44. Há novas configurações religiosas em terreiros frequentados por jovens de classes populares, diferentes dos terreiros tradicionais, vários deles no meu bairro e adjacências. Parece que nesses espaços religiosos recentes há uma ênfase na entidade Exu, mensageiro, que, por causa dos seus atributos estigmatizados como “diabo”, agora transformados em qualidades, ganhou visibilidade atraindo uma nova clientela dificilmente aceita em casas mais tradicionais.

45. Agradeço a indicação do termo ao jornalista Hugo Mansur.

46. Essa modalidade ganhou novos formatos: uma empresa de telecomunicações começou a vender planos de Internet, banda larga de 15,20, 35 mega com WI-FI grátis, por vendedores devidamente identificados com megafone na mão, anunciando a proposta de porta em porta no meu bairro.

47. Recomendo o filme “Tarja branca” (2014) sobre ludicidade e o ato de brincar, de Cacau Rhoden.

48. Ver as músicas “Firme e forte” (Psirico), “Baculejo” e “Sou favela” (Parangolé), “Dura realidade” (Fantasmão), “Escola de vida” (Blackstyle), “Cyclone”, “Príncipe do Gueto”, “Favela” (A Bronkka), todas bastante apreciadas pelos moradores de meu bairro, inclusive crianças e adolescentes, destacando a popularidade do cantor Marcio Vitor, da banda Psirico, e de integrantes das bandas Pagod`art, Parangolé, todos do bairro e de seu entorno.

49. O oposto disso seria o processo de aperfeiçoamento do músico erudito que em geral só sai de seu espaço de estudo quando a peça estiver pronta. Na Europa essa situação é muito mais acentuada do que no Brasil, onde até se pode ver alguém estudando em público, algo raro no contexto europeu.

50. Os conceitos de “participatory and presentational performance” cunhados por Turino (2008, p.23–65) são muito úteis para a reflexão sobre a prática das músicas brasileiras realizadas nos bairros populares que até concebem formas mistas entre o participativo e o apresentado com momentos de interação.

51. O Ilê Aiyê, primeiro bloco afro, surgiu em 1974, sendo seguido por vários outros blocos que tiveram enorme repercussão, também midiática, em meados dos anos 80, convivendo desde os anos 90 com o movimento dos grupos de samba que se transformaram aos poucos no estilo atual de pagode baiano.

52. Reflexões críticas sobre o trabalho desenvolvido por estas instituições e as relações com a violência ainda são raras (p.ex. ARAUJO, 2006) e aqueles a partir da percepção dos moradores/ participantes ainda mais recentes (ver p.ex. SILVA, 2011).

53. Há outro agravante: enquanto os educadores sociais de ONGs em geral são oriundos dos contextos sociais dos bairros, só uma parte dos professores das escolas públicas é oriunda de ou mora em bairros populares, o que lhes dificulta entender o modo de vida de seus alunos, as preferências musicais, formas de lazer e habilidades, bem como os medos, problemas e sonhos (LÜHNING; CANDUSSO, 2014).

54. Mas, apesar da importância do espaço público como lócus indispensável para o funcionamento desses bairros, a sua importância nem sempre está sendo valorizado pelos próprios moradores: pois se fosse, ele seria mais cuidado em relação ao verde cada vez mais escasso nesses bairros. Como em outros locais é difícil encontrar responsabilidade do indivíduo para com o público, talvez proveniente da pouca presença da esfera pública em muitos bairros populares. Assim, a importância de bens públicos (espaço/ rua/ árvore/ sombra/ água), em geral, só é percebida quando envolve também a interesses particulares explícitos ou quando chega a situações limite como atualmente em São Paulo.

55. Apesar disso, o modelo de privatização do espaço e de hábitos já está sendo adotado cada vez mais nos bairros populares. Se antes o tradicional caruru, feito como promessa ou agradecimento, estava sendo ofertado a todos que quisessem comer, hoje está sendo transformado sempre mais em uma festa particular para convidados, além das pessoas que se recusam a comê-lo por questões religiosas.

56. No meu bairro há vários coletivos artísticos e grupos culturais, mas curiosamente não há nenhuma associação ativa, apesar de tratar-se de

um bairro de quase 40.000 habitantes. A recente tentativa de oficializar um conselho comunitária, representando várias entidades, fracassou depois de 3 anos de ações diversas já realizadas (ver Zaluar (2006) sobre a organização da sociedade civil). Por outro lado, no Rio de Janeiro, existem vários grupos representativos muito atuantes como o Observatório de favelas, o Afro-Reggae e a CUFA - Central :nica de Favelas que conta com filiais em vários estados. As experiências destas três instituições foram recentemente analisados por Jevcholevitch (2013) com apoio da UNESCO.

57. ROLNIK, Raquel. São Paulo: catástrofe ou utopia, Folha de São Paulo, Cotidiano, 26/1/2015. <http://bit.ly/1TeR5V7>

58. Nota final: não poderia deixar de mencionar o livro clássico da ativista urbana americana Jane Jacobs (2011) que, infelizmente, conheci apenas durante o processo de submissão desse ensaio. Suas ideias antecedem (e dialogam com) muitas das minhas análises e preocupações, expostas no decorrer do meu texto. Por isso, sugiro a leitura de seu livro instigante nesse ano, em que ela teria completado 100 anos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Paz. Uma análise sobre sociabilidade, cotidiano e vizinhança em um bairro popular de João Pessoa/PB. **Ponto Urbe** (Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP), n. 9, 2011. <http://pontourbe.revues.org/287>

ALVITO, Marcos. Um bicho-de-sete-cabeça". In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 181 -208.

AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Porto Alegre, UFRGS, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/1XAGncF>

ARAÚJO, Samuel *et alli*. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review**, no. 10 (2006).

BARBOSA, Jorge Luiz (Org.). **O que é a favela**,

afinal? Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2009.

_____; DIAS, Caio Gonçalves. **Solos culturais**. Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2013.

BARRETO, Demis Ian Sbroglia; WEIMER, Günter; MEDEIROS, Humberto; HOLZER, Werther. **A arquitetura popular do Brasil**. Rio de Janeiro, Bom Texto Editora, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2009.

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro invadindo a cidade**. Salvador, EDUFBA, 2012.

BRASIL. Ministério Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, **Censo Demográfico, 2010**, Aglomerados subnormais. Primeiros resultados. Rio de Janeiro, 2011a, <http://bit.ly/1I06Swl>, e, em formato mais detalhado em :

_____. **Censo Demográfico, 2010**, Aglomerados subnormais. Primeiros resultados. Rio de Janeiro, 2011 b, <http://bit.ly/1HUwtMI>.

BUENO, Laura Machado de Mello. Nem tudo que é irregular é precário. (Suplemento Sobrecultura, n. 5). **Ciência Hoje**, agosto 2011, p.3.

_____. Contribuição para o conhecimento sobre as favelas no Brasil. In: BARBOSA, Jorge Luiz (Org.). **O que é a favela, afinal?** Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2009, p. 46 - 51.

CADERNOS DA CIDADE, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente - SEDHAM/ COPI, Salvador, Ano I, N. 1, junho de 2009, Volume 1. <http://bit.ly/1TflcvN>

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko G. A Arte e a Rua: uma Experiência Colaborativa Audiovisual com Artistas de Cidade Tiradentes. **Revista de Cultura e Extensão USP**, vol.7, 2012. <http://bit.ly/1liwOh3>

CARVALHO, Inaiá M. Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso. **As "cidades" de Salvador**. Salvador: Edufba, 2008. <http://bit.ly/1OyKq6Z>

CAVALCANTE, José Luiz. A Lei de Terras de 1850 e a reafirmação do poder básico do Estado sobre a

terra. 2005. <http://bit.ly/1NjdD6R>

CECHETTO, Fatima Regina. Galeras funk cariocas: os bailes e a constituição do ethos guerreiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 145– 166.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

CUNHA, Neiva Vieira da; FELTRAN, Gabriel de Santis (Orgs.). **Sobre periferia**: novos conflitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Lamparina e FAPERJ, 2013.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DUARTE, Cristóvão Fernandes. A reinvenção da cidade. (Complemento Sobrecultura), n.5, **Ciência Hoje**, agosto de 2011, p.3.

_____. A “reinvenção” da cidade a partir dos espaços populares. In: BARBOSA, Jorge Luiz (Org.). **O que é a favela, afinal?** Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2009, p. 59–61.

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Fronteiras de tensão**: política e violência nas periferias de São Paulo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro**: história e direito. Rio de Janeiro: Editora PUC–Rio, 2013.

GONDIM, Linda M.P. Favela, aglomerado subnormal, comunidade, ocupação, assentamento precário - “diga lá, o que é, o que é?” In: BARBOSA, Jorge Luiz (Org.). **O que é a favela, afinal?** Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2009, p. 54–58.

HALLEY, Bruno Maia. **De Chapéu do Sol a Água Fria**: numa trama de enredos, a construção da identidade de um bairro na cidade do Recife. (Dissertação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

HART, Carl. **Um preço muito alto**: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

HIKIJ, Rose Satiko G., CAFFÉ, Carolina. Artes da

periferia: conflitos em Imagens, música e dança. In: FELTRAN, Gabriel de Sanctis; CUNHA, Neiva Vieira da (Orgs.). **Sobre periferias**. Novos conflitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Lamparina/ FAPERJ, 2013, p.88 –100.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2011 (2000).

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Underground sociabilities**: identity, culture and resistance in Rio de Janeiro’s favelas. Brasília: UNESCO, 2013.

KLEBER, Magali Oliveira. **A prática de educação em ONGs**: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Curitiba: Appris, 2014.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia em contextos comunitários. **Boletim Musica**. Casa de las Américas, v. 27, p. 3–22, 2010.

_____. Na Encruzilhada dos Saberes e Fazeres Musicais: leis, conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s). In: VIEIRA, Lia Braga; TOURINHO, Cristina; ROBATTO, Lucas. (Orgs.). **Trânsito entre fronteiras na música**. Belém: PPGArtes/ UFPA, 2013, p. 11–54.

_____; PAMFILIO, Ricardo. Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger. **Musica& Cultura**, v. 7, p. 70–87, 2012.

_____; CANDUSSO, Flávia. Trocando experiências: relações entre educação musical, etnomusicologia e contextos culturais na percepção de educadores sociais na Bahia. CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MAIA, João; BISPO, Mariana. Os favela tours: uma análise dos relatos dos usuários de um fórum de discussão comparada com a visão dos moradores de uma comunidade visitada no Rio de Janeiro. **Periferia: Educação, Cultura & Comunicação**, vol.2/2, 2010, <http://bit.ly/1MMYnOb>

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela**: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira. São Paulo: Editora Gente, 2014.

MOREIRA, Luciana Veronica Silva. Apontamentos sobre o uso do bairro enquanto categoria de análise histórica. ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 18., 2012 **Anais**. <http://bit.ly/1InXXoa>

OLIVEIRA, Jane; MARCIER, Maria Hortense. `A Palavra é: favela`. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.61- 114.

SANTOS, Roberto Elísio dos. 2 Vezes 5 Vezes Favela: aproximações e distanciamentos do cinema brasileiro. **Intercom, Revista Brasileira Ciências da Comunicação**, v.34/2, São Paulo, 2011. <http://bit.ly/1OoW9Y>

SANTOS, Mário Silva. Crescimento urbano e habitação em Salvador (1890-1940). **Rua (Revista do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)**, Salvador, v. 3, 1990, p. 20- 29. <http://bit.ly/1Nk6zXG>

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SERPA, Angelo (Org.). **Espaço público na cidade contemporânea**. Salvador, EDUFBA/ São Paulo, Editora Contexto, 2007a.

_____. **Cidade popular: trama de relações sócio-espaciais**. Salvador, EDUFBA, 2007b.

SILVA, Alexandre Dias da. Música e projetos sociais na favela da maré: reflexões para estudo de caso sobre a prática musical das ONGs que atuam na Maré. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2011, Belém. p.29- 38. <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24636.pdf>

SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigo; BATISTA, André. **A elite da tropa**. São Paulo: Objetiva, 2006.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O bairro contemporâneo: ensaio de abordagem política. **Revista Brasileira de Geografia**. (Rio de Janeiro), vol.51, n.2, p.140 -172, 1989. <http://bit.ly/1YC9nTT>

TEIXEIRA, Marlene P.V, MACHADO, Rosa, Maria. Conceito de bairro - unidade popular ou técnica. In: **Anuário do Instituto de Geociências da**

UFRJ, 1986, p.66 -71. <http://bit.ly/1SqQHms>

TURINO, Thomas. Music as Social Life. **The politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. Pobreza urbana e a formação de bairros populares em Salvador na longa duração. **GEOSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 20, p. 19 - 30, 2006. <http://bit.ly/1Oo059i>

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência os jovens do Brasil**. Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2014. <http://bit.ly/1IUA6M>

ZALUAR, Alba. Crime, medo, política. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.209- 232.

_____; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

SITES E NOTÍCIAS JORNALÍSTICAS

Conceito de moradia popular reforça segregação, **Carta Capital**, 22/10/2013, <http://bit.ly/1ltdTed>

`Gaudí Brasileiro`: Arte e arquitetura na favela, **Yahoo Notícias**, 23/1/2015, <http://bit.ly/1TIZLtw>

Como anda Salvador, **Observatório das metrópoles**, UFRJ, (sem data), <http://bit.ly/10yJJuA>

Rio Top Tour estimula inclusão social pelo turismo: Portal Brasil, **Ministério do Turismo**, 30/8/2010, <http://www.brasil.gov.br/turismo/2010/08/rio-top-tour-estimula-inclusao-pelo-turismo-1>, <http://bit.ly/1OylcG5>

Bárbara Nascimento, professora e ativista: 'A lotação do Vidigal está esgotada', **O Globo**, Sociedade, 6/1/2015, <http://glo.bo/1PloxLS>

Concerto muda noite na periferia de São Paulo, **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 28/3/2013, <http://bit.ly/1Xp4fW1>

Record grava novela "Vias opostas" em favela no Rio, **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 18/9/2006, <http://bit.ly/1PIX9gM>

Elenco de "I Love Paraisópolis" começa a gravar em favela em São Paulo, **UOL Notícias**, 2/11/2015, <http://bit.ly/1livVoF>

Mostra no Rio ocupa lugares abandonados com instalações, **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 20/01/2015, <http://bit.ly/1XpkwKx>

SOBRE A AUTORA

Angela Lühning (PhD em Vergleichende Musikwissenschaft/ etnomusicologia, Freie Universität Berlin, 1989) é professora de etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Trabalha com culturas afro-brasileiras e indígenas, sobre assuntos que abrangem de gravações históricas, epistemologias e relações de poder, formação de educadores musicais a práticas musicais populares em comunidades afro-brasileiras contemporâneas e suas dimensões históricas. Também atua há anos na Fundação Pierre Verger (Salvador) e publicou livros, artigos e outros materiais sobre estes vários temas.

POLAY, DANÇAR

Jean-Michel Beudet

Resumo

Como nós dançamos hoje nesta imensa região chamada de “a grande Amazônia”? Quais são as principais características dessas múltiplas tradições coreográficas? O que nós podemos aprender destas posturas e movimentos? Na tentativa de descrever um dos componentes formais destas danças, a ligação, vemos que ela é significativa pelo fato mesmo de sua variabilidade. A maneira de a realizar difere, contrasta de um grupo cultural para outro, mas também segundo os repertórios ou as sequências da performance. A ligação pode, então, significar ou produzir a união, a aliança ou a troca com os outros.

Palavras-chave:

Dança, América do Sul, Povos da Amazônia, Antropologia.

Polay, dançar¹.

Polay, “dançar” na língua Wayãpi, língua da família Tupi Guarani, língua falada no alto rio Oiapoque, e também no rio Amapari, no Amapá.

Polay, dançar.

O movimento de base de qualquer dança Wayãpi é simples: é um caminhar balanceado, um andar dissimétrico, a planta dos pés completamente paralela ao solo (*pieds à plat*), com acento no pé direito, caminhar com uma acentuação marcada no pé direito (*amomolay*, “eu danço, eu marco o ritmo”).

Polay, dançar, ou *molay*, a dança, é uma raiz muito importante nas línguas Tupi². Em língua Wayãpi *momolay* também significa “ninar [uma criança]”, ou seja, fazer um balanço ritmado; por outro lado, a dança Wayãpi consiste fundamentalmente em marcar o tempo batendo o pé, ou seja, em imprimir no corpo e mostrar através do corpo a pulsação musical; ou, fazer a pulsação musical com o corpo.

A associação destes dois dados sugere que a raiz

Abstract

How do people dance today in this immense region named “great Amazonia”? What are the key characteristics of these so diverse choreographic traditions? What do we learn from these postures and movements? Describing one formal component of these dances, the link, we see that it is significant in its variability itself. The way to hold another dancer is different, contrasts, from one cultural group to another, and according to the repertoires, or the performance sequences. The link can mean union, alliance, exchanges with the others.

Keywords:

Dance, South America, Amazonian People, Anthropology.

–*polay* remete, em princípio, a tais noções de pulsação, de ritmo. Mas para os Wayãpi, cujo andar habitual é o dos deslocamentos na floresta, esse movimento de base da dança é um tipo de passo pouco comum. Dançar, para essa gente do Alto Oiapoque, como para muitas culturas das terras baixas da América do Sul, dançar é antes que tudo um movimento coletivo.

Homens, mulheres, homens e mulheres se segurando em forma de cadeia, circulando na praça da aldeia. É isto, eis a dança, o movimento de base: desfilar segundo um passo de caminhada dissimétrica com acentuação sobre o pé direito.

Isso é o sentido mais comum de –*polay*, dançar. E há outro sentido também comum hoje, que é de dançar ao som de uma vitrola, um CD, um MP3, um computador ligado a um gerador de luz, com alto-falantes poderosos. Dança-se Brega, Forró, Ragga, Kompa e outras danças da área circumcaribe.

Mas para essa gente do rio Oiapoque, –*polay*, dançar, tem também outro sentido, um sentido mais amplo, que é de se juntar, de se reunir em

torno da dança. Dançar sem beber é inconcebível. Polay significa uma festa, uma cerimônia na qual a gente se reúne: uma reunião de vários grupos residenciais para dançar ou assistir a dança. –Polay, dançar tem a significação de um encontro político. Aqui, não se pode dançar se se estiver em guerra, se houver hostilidade, agressão, doenças, morte, tristezas. Outros grupos, outras pessoas, pelo contrário, dançam em situação de crise. Mas a gente que eu conheço gosta de dançar quando já está bem alegre, contente com a vida: muito peixe, muita caça, uma abundância na qual os dançarinos e as dançarinas estão felizes e demonstram isso através de seus movimentos coletivos (figura 1).



Figura 1 – Alto Oiapoque, 1993, Jacky Pawe, Kwataka, e outros na dança dos grandes peixes. (foto Jean-Michel Beaudet).

Dançar não é uma coisa funcional: não se dança para ter peixe, ou para que o milho cresça, ou para qualquer fim. Pelo contrário, no que se refere aos Wayãpi do rio Oiapoque, é fácil não se deixar levar por esta concepção redutora das práticas coreográficas. De fato, eles nunca dizem “nossas danças, nossas músicas são para isto ou aquilo”. Ao contrário, eles insistem sobre o fato de que dançar só é possível se tudo está bem: “Há realmente muita fruta de açaí nesta estação, então nós vamos fazer sua dança” etc. Assim foi que formulei muito cedo uma interpretação do conjunto das práticas musicais e coreográficas Wayãpi como uma expressão do bem estar (BEAUDET, 1980). O que poderia parecer uma proposição um pouco ingênua, encontrou-se confirmado por vários estudos que, no mundo amazônico, mostraram a importância da euforia como noção

e como experiência (RIBEIRO, 2006; VIVEIROS DE CASTRO, 1986; SEEGER, 1987; BEAUDET, 2006).

Se posso considerar o riso como uma forma musical que contribui na produção de euforia, posso também considerar a dança como uma organização particular de movimentos, como produtora de euforia. Os próprios movimentos, os movimentos dos dançarinos e dançarinas, de uma estrofe a outra, de uma sequência a outra, desenvolvem um bem estar, um “portar-se bem”, a expressão de um “ser bem portante”, uma felicidade física que emana do corpo, que irradia dos próprios movimentos. Esta potência muscular, posta em movimento pela dança, pelo fato de dançar, adquire a cada sequência uma inércia, como um cata-vento, um motor no qual foi dada a partida, e a forma coreográfica, o conteúdo do repertório, as circunstâncias, moldam esta potência da euforia, uma euforia muscular (figura 2).



Figura 2 – Alto Oiapoque, 2004 (foto Jean-Michel Beaudet).

No sentido político de reunião de grupos aliados, nesse sentido também os dançarinos estão dando através dos seus movimentos uma importância muito grande ao bem estar político, à aliança. E isso é antigo. A primeira descrição de que dispomos, de pessoas indígenas que cantam e dançam na terra que viria se tornar o Brasil, se encontra na famosíssima Carta de Pero Vaz de Caminha que acompanhava Cabral. Essa carta dedica poucas linhas à música, mas me parece considerável o fato de ela descrever uma troca: “os índios dançaram e bailaram com os nossos”. De fato, a etnomusicologia contemporânea pôde mostrar que, ao menos nas culturas Tupi, –polay, “dançar”, “dançar com ..”, “dançar em ...” é uma palavra e um ato que, além do primeiro significado - movimentos

coletivos ligados à música e à bebida - carrega um significado diplomático considerável (BEAUDET, 2011). Ao dançar com os marinheiros de Cabral, os habitantes autóctones desta costa, em primeiro lugar integraram estes estrangeiros em seu jogo de alianças e de guerra. E se considerarmos o tom das relações intercomunitárias e interespecíficas operadas nestas grandes danças dos Wayãpi, ou contadas em seus mitos, bem como muitos outros exemplos da grande Amazônia (dentre eles, os Waiwai, que constroem a alteridade encenando-a nas danças³, as recepções Yanomami nas quais a festa acontece no limite entre hospitalidade e hostilidade, danças a'uwẽ-xavante que podemos perceber como uma maneira de dar forma à agressividade...), então, dançar nas terras baixas da América do Sul parece um ato diplomático ao mesmo tempo considerável e ambivalente.

Falando isso, comecei a falar generalidades, e eu não gosto de generalidades. Além disso, vocês podem imaginar que nessa imensa região que chamamos de grande Amazônia, ou Terras Baixas da América do Sul, há muita variedade nos jeitos de dançar. A diversidade músico-coreográfica nesta imensa região é tão numerosa e tão sensível, que é impossível projetar uma imagem global de tais danças, ou de oferecer uma representação geral e sintética delas. Mais importante, talvez, não se trata somente de diversidade, mas mais de uma diferenciação, de processos culturais e políticos de diferenciação. Processos de diferenciação que estão um dos eixos fundadores das políticas contemporâneas de muitos grupos indígenas. Talvez possamos descrever a história de vários grupos dessa região como uma ampla pulsação entre reunião e diversificação: reunião, diversificação... Diversificação que eles operam, hoje, através dos jeitos de falar, das histórias contadas, das roupas, dos adornos, e dos modos de dançar.

Um exemplo: acabo de falar, pela primeira vez aqui em "grupo indígena". O que é "indígena"? A resposta é muito fácil: "indígenas" são pessoas que se dizem "indígenas", especialmente dançando com "batida de pé" e não "bailando", como mostrou muito bem Líliam Barros (2008) com os diversos grupos em interação em São Gabriel da Cachoeira (Amazonas). De fato, aparece, e é a primeira característica comum que podemos ver, aparece em toda parte, na América do Sul, as pessoas definem a si mesmas como "indígenas", dançando

em conjunto com os pés paralelos ao chão (*pieds à plat*). Eis aí uma grande generalização que se aplica às Américas pré-colombianas⁴.

Outra generalidade: Guilcher, enunciando um tipo de lei geral a respeito das danças francesas rurais⁵ diz: o interesse reservado ao percurso seria inversamente proporcional ao interesse dedicado ao passo. Para a Amazônia, e talvez para todas as Américas indígenas, teríamos passos simples e ao inverso, percursos complexos. Como se, dentro de um repertório definido, o jogo de significados se distribuisse principalmente através dos percursos, que seriam então os primeiros significantes e os primeiros agentes rituais. Os dançarinos não precisam usar máscaras de casca de árvore, ou pintar o corpo para se tornarem peixes, pássaros ou papa-méis. Basta tomar seus movimentos e, principalmente, seus movimentos de conjunto.

É neste sentido que os percursos - e os dispositivos a eles associados - podem ser considerados técnicas rituais, o que seria outra generalidade das terras baixas da América do Sul. Os percursos devem ser entendidos como máscaras. Os percursos, mas, também, claro, a disposição dos dançarinos, sua postura, seus gestos, sua voz, os sons e os movimentos de seus aerofones, suas capas de casca de árvore, enfim, tudo pode ser entendido como ferramentas de transformação. Do mesmo modo que os Yaminahua da Amazônia peruana dizem "nossos cantos são caminhos" (TOWNSLEY, 1993), podemos dizer que os percursos - orientação, desenho ao chão, rapidez de deslocamento - são em si caminhos que permitem tornar-se outro.

Fica claro para todos que dança, música, adornos, libações, perfumes são formas inseparáveis, que se juntam na festa, e são percebidas e vividas na mesma estética.

O laço: para o pesquisador, para o analista das danças, o laço, o jeito de se segurar entre dançarinos - dançarinas constitui uma articulação entre generalidade e diferenciação. Eu diria, no modo da provocação, que nas terras baixas da América do Sul, o corte do cabelo e o jeito de se segurar na dança são modos de diferenciação mais importantes, pelo menos anteriores ao parentesco - à terminologia de parentesco e às regras de casamento. Eu gosto muito de conversar sobre parentesco com uma avó de olhos brilhantes,

mas tornou-se agora uma proposta já clássica na Antropologia dizer

que a originalidade das sociedades tribais brasileiras, (de modo mais amplo, sul americanas) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade como idioma simbólico focal. Ou, dito de outra forma, sugerimos que a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na visão que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização social e cosmologia destas sociedades [...] Tudo indica que, de fato, a maioria das sociedades tribais do continente privilegia uma reflexão sobre a corporalidade na elaboração de suas cosmologias. (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p 12).

Já escrevi bastante sobre a forma e o significado do laço na dança⁶. Mas eu insisto: uma coreografia, um gesto, um dispositivo corporal, uma postura, um movimento qualquer, podem produzir significados, ou gerar transformações. Vamos olhar brevemente algumas formas de ligação entre os dançarinos só para termos uma visão panorâmica e rápida desta variedade.

Além da beleza dos adornos, da fatura de plumas, vemos, aqui, que não existe ligação entre os dançarinos: eles dançam juntos, em linha, em homorritmia, na mesma pulsação dada pelos pés e pelo sopro, soprando as flautas numa alternância coordenada, mas sem outra relação corporal entre eles (figura 3).



Figura 3 – São homens Wayana do Alto rio Maroni, a foto é dos anos 60 (foto Jean Hurault). Dança tepiem da cerimonia de iniciação ou de fortalecimento dos homens, conhecida como “marake”.

Também aqui (figura 4) não há ligação entre os dançarinos: eles dançam juntos, em fila, em homorritmia, na mesma pulsação dada pelos pés e pelo sopro, soprando as clarinetas em homorritmia

também. Mas a orientação do corpo, do movimento e do deslocamento dão uma unidade à ação mais forte do que na foto anterior.



Figura 4 – Wayãpi, alto rio Oiapoque, 1995, dança Yawalunã, dança do jaguarundi e do papa-mel, (foto Jean-Michel Beudet).

Os dançarinos se seguram por uma fita das máscaras (figura 5). A distância entre eles é relativamente grande, mas a velocidade e a força dos movimentos fazem com que eles produzam uma significação bem presente de conjunto.



Figura 5 – Wayãpi do alto rio Oiapoque, 2011, dança dos peixes paku (foto Jean-Michel Beudet).

Diante da linha dos tambores, várias cadeias de mulheres e homens dançam misturados, segurando-se pelas mãos (figura 6).



Figura 6 – Kali'na do baixo rio Maroni, 2012, cerimônia de luto epekodono (foto Marion Rodet).

O movimento de base é balançar os braços todos juntos, dobrando os joelhos, no ritmo dos tambores, e sem se locomover. Esta última característica me parece excepcional no que se refere às culturas da América do Sul.

A música é repetitiva: os cantores repetem o mesmo canto por dez minutos. No início de cada canto, e a cada reiteração, as dançarinas e os dançarinos inclinam-se para frente, e eles se levantam por alguns segundos ao fim da reiteração. Alguns se inclinam muito, puxando os braços para baixo; outros se inclinam levemente. Em geral, para os rapazes, é uma honra se inclinar muito e dançar com força, dando uma grande amplitude ao balanço dos braços. As avós, como seria de esperar, são muito mais discretas nos seus movimentos, enquanto os homens maduros dançam com uma intensidade regular, e uma amplitude regular (figura 7).



Figura 7 – Kali'na do baixo rio Maroni, 1978, cerimônia epekodono (foto: Jean-Michel Beudet)

As cadeias, as linhas de dançarinas e dançarinos se formam de um modo livre, no gosto de cada um e de cada uma, e aqui se misturam mulheres e homens, jovens e anciões. Assim, é muito comum ver uma cadeia com duas moças e um rapaz dançando, os três com muita força, com um grande balanço dos braços e se inclinam muito, enquanto a cadeia continua com vovozinhas, algumas bem velhinhas movendo-se muito pouco. Todos e todas na mesma cadeia, a vovó do meio com o braço esquerdo balançando-se com uma grande amplitude enquanto o braço direito dela oscila pouquíssimo.

Aqui também (figura 8) os dançarinos se seguram pelas mãos. O que me parece interessante é a diferença em relação à foto anterior: nos A'uwe-Xavante, os dedos não podem estar entrelaçados, e apresentam um sentido da ligação: a mão esquerda deve ficar por cima da mão direita do outro dançarino.

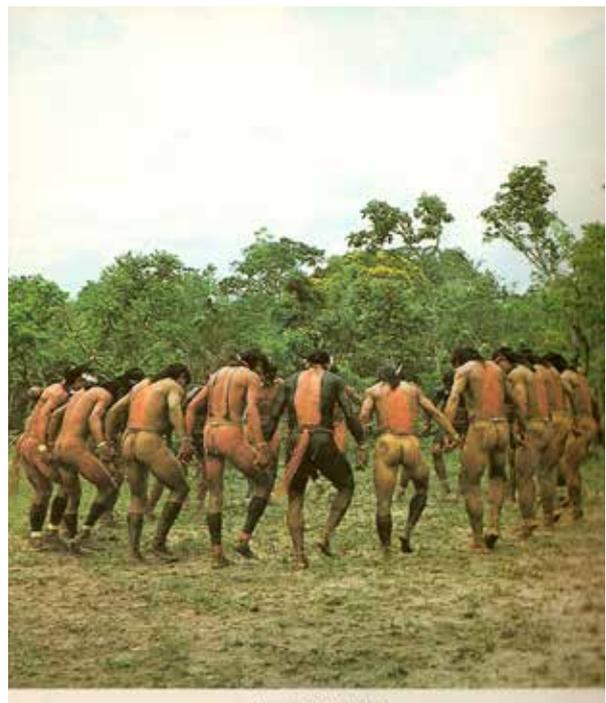


Figura 8 – A'uwê-Xavante, dança daparaba, [1965?] (foto Bartolomeu Giaccaria).

Os dançarinos (figura 9) se seguram pelo ombro, a mão direita posta sobre o ombro esquerdo do dançarino (ou da dançarina) que precede. Aqui também vemos um sentido na cadeia. A flexibilidade desta ligação é maior, e permite a variação da distância entre dois dançarinos.



Figura 9 – Wayãpi do Alto Oiapoque, 1993, dança dos pássaros, 1998 (foto Jean-Michel Beaudet).

Mesmo jeito de se segurar (figura 10). Pela maneira que eles têm de segurar o ombro, sentimos, vemos a força muscular: estes dançarinos homens, são musculosos. Quando a cadeia se movimenta, mesmo lentamente, é preciso segurar bem. Merce Cunningham contou que ele compôs danças de nervos. Então pensei que deve haver dança de músculos, danças de ossos, dança dos líquidos corporais... Aqui, teríamos uma dança de músculos.



Figura 10 – Wayãpi do Alto Oiapoque, dança dos peixes walaku⁷, 2004 (foto Jean-Michel Beaudet).

Os dançarinos (figura 11) estão muito mais perto um do outro, e é interessante essa associação entre a *acolade* no *pescoso* que da uma relativa rigidez da parte superior do corpo, e o andamento lateral com passos ao mesmo tempo pequenos e rápidos.



Figura 11 – Chacobo do alto Ivon (Bolívia), dança das flautas bisto, 2000 (foto Jean-Michel Beaudet).

Dança para apresentação ao exterior. Aqui, (figura 12) vemos outra forma de proximidade, envolvendo outras partes dos corpos, com uma ligação complexa e pouco flexível.



Figura 12 – Weenhayek do Chaco boliviano, dança cultural, 1994 (foto Jean-Michel Beaudet).

Mesmo tipo de laço (figura 13), dessa vez com uma alternância de moças e de rapazes; mais flexibilidade no movimento, e também a prescrição não é tão forte, as dançarinas, os dançarinos têm uma relativa liberdade no jeito de se segurar.



Figura 13 – Kraho Aldeia Cristalina, Terra Indígena Kraolândia (Itacajá e Goiatins – TO), dança Hajuju, 2011 (foto Veronica Aldé).

Aqui (figuras 14 e 15), podemos dizer que, dançando, o laço produz uma significação de proximidade, de força pela união, produz um prazer de se mover juntos, fazendo como um corpo só.



Figura 14 – Kraho, novamente, 2011, festa do milho, Põhy Jõcrow (foto Veronica Aldé).



Figura 15 – Kraho, novamente, 2011, festa do milho, Põhy Jõcrow (foto Veronica Aldé).

Mas é o caso de todos os exemplos que acabamos de ver. Então queria só sublinhar o carácter arbitrário das formas coreográficas: uma significação comparável à “força da união”, produzida através de formas distintas (e um pouco estruturalista como proposta e, portanto, objeto de controvérsia...).

Vemos, também, que o dispositivo é o mesmo para as danças provenientes de regiões muito diferentes das terras baixas da América do Sul: uma cadeia aberta. Dentro desse dispositivo, a forma da ligação pode ser diferente entre grupos culturais distintos, pode ser diferente de uma dança a outra dentro da mesma cultura coreográfica e, às vezes, mesmo de uma sequência a outra da mesma dança, ou gerando uma diferenciação de gênero - entre mulheres e homens - ou de outra categoria social (iniciados - não iniciados) dentro do mesmo evento coreográfico.

Nas danças Wayãpi, wayana, e também em certa medida nas danças a'uwẽ-xavante e dos homens chacobo, esse laço que ativa a cintura escapular e os braços, gera, em associação com as formas dos percursos, um espaço horizontal. O analista do movimento Hubert Godard demonstrou que essa horizontalidade produziria na dança uma significação de comunicação com os Outros. Nas danças dos homens Wayãpi, a comunicação seria em dois planos: no campo da política, isso conferiria, como já dito, mais força às alianças entre grupos residenciais; e, no campo da cosmologia, contribuiria para uma “re-encenação” dos intercâmbios interespecíficos.

No entanto, pode-se considerar que a realidade é diferente daquilo que acabei de falar: se você visitar uma aldeia nessa região que chamamos de Grande Amazônia, vai assistir à dança brega, forró, *dancehall*, *reggae* etc. São as imagens que correspondem mais de perto à vida cultural dessas aldeias (figura 16).



Figura 16 – Alto Oiapoque, 2015, Gente Wayãpi, esse rapaz é chamado de DJ Yanomami (foto Jean-Michel Beaudet).

Uma das coisas interessantes, a pergunta, nessa foto, é que ela foi tomada no mesmo lugar, na mesma aldeia e mais ou menos no mesmo ano em que as outras fotos do mundo Wayãpi vistas aqui. Poderíamos ver aquelas como duas culturas distintas no mesmo espaço e tempo. À primeira vista, em uma primeira aproximação, não há mistura entre essas duas culturas - culturas, incluindo aqui a música, a dança, os adornos, a postura, os jeitos do corpo.

Mas, apresentar essa coexistência como uma impermeabilidade pode ser criticado de vários modos. Primeiro, a bebida - a bebida é uma coisa fundamental naqueles encontros. Hoje em dia, naquelas aldeias que conheço, as reuniões associam sempre bebidas locais - cauim ou kasili -, e cachaça ou cerveja comprada nas lojas do médio rio, e isso nas duas circunstâncias de dança. Segundo, essas novas práticas músico-coreográficas (esses novos jeitos de dançar, novos já desde os últimos 40 anos), práticas que parecem à primeira vista como totalmente exógenas, estão, de fato, integradas dentro de um quadro conceptual e pragmático antigo⁸. Por exemplo, essas músicas e danças de jovens reproduzem parte das distinções de gênero e alguns antigos modos de intercâmbio entre homens e mulheres.

Assim, são os rapazes que são os donos da música, que são os DJs, e são as mulheres que convidam os rapazes para dançar, como é muito comum nas culturas indígenas das terras baixas. No entanto, parece que o conteúdo das letras das músicas digamos regionais ou nacionais, em particular sobre o amor romântico, gera uma incompreensão, uma ansiedade sem precedentes para esses jovens.

Terceiro argumento crítico à respeito dessa impermeabilidade: os rapazes tentam incluir letras deles mesmos, em sua língua, nas músicas de fora. As transformações diacrônicas integram pouco a pouco elementos internos (língua, qualidade vocal) dentro dos repertórios exteriores.

De acordo com as linhas hegemônicas, podemos ver, podemos escutar artistas das culturas urbanas dominantes levar elementos sonoros ou coreográficos que vêm de culturas consideradas como exóticas. Em geral, eles polvilham estes elementos exóticos em suas produções, ou usam esses elementos como um cenário colocado

em um plano secundário, ou, pior ainda, fazem deles um álibi, torcendo os sons, obrigando os movimentos a entrarem à força dentro de formas comerciais. Outros artistas prestam atenção, tentam traduzir esses sons, esses movimentos dentro de suas composições, e, com coragem, se deixam influenciar, se deixam transformar por essas formas artísticas radicalmente distintas (existem vários exemplos dessa trajetória no campo da música popular brasileira).

Do outro lado dessas linhas hegemônicas, do lado dos filhos e filhas da Amazônia, se pode escutar, se pode ver que eles, elas olham e escutam com muito cuidado, eles e elas entendem e integram essas línguas sensíveis exteriores. E assim, eles estão fazendo exatamente o que eles mesmos chamam de "mix". Eles e elas estão misturando os elementos formais, fazendo criações contemporâneas. Eles e elas, usando alguns elementos daquelas músicas ou danças exteriores (brega, forró, *dancehall* etc.) experimentam novas formas estéticas, vendo se é possível se afirmar como pessoas, como grupos culturais, fora de toda categoria ("índio", "jovem", "pobre" etc.).

Agora, eu quero concluir com o que eu sinto como o mais importante de tudo: seja em uma grande dança de peixes Wayãpi, seja em uma festinha, dançando forró ou *dancehall*, seja numa cerimônia de luto dos Kali'na da Costa Atlântica do Norte, seja com tambores fabricados no jeito antigo, ou com um tambor com uma membrana de plástico, sejam cantores que se afirmam com uma voz projetada para frente com jogos de intensidade, sejam outros que cantam com uma força tranquila sem golpes, em todos os casos, o que se percebe primeiro, sobretudo, o que fica nos corpos depois da festa é a potência sonora e cinética, é a força do som e dos movimentos, a força que circula entre o sopro e os movimentos das dançarinas e dos dançarinos. Essa força mostrada e dada para ser ouvida vem, primeiro, talvez, dessa mistura bem sucedida, da sensação dentro do seu corpo dançando ou cantando, do sucesso dessa mistura. É muito claro para todos que aqui o importante é: essa força diz e diz de novo: "Nós estamos vivos! Vivemos coisas difíceis, somos mantidos dentro de uma pobreza relativa, pancadas de suicídio atacam nossos filhos, a pressão colonial sobre as nossas terras nunca diminui, alguns afirmam que 'já não tem mais índio', mas somos vivos somos vivos!"

NOTAS

1. Agradeço ao meu amigo Leonardo Pires Rosse, que traduziu uma boa parte deste texto. Todos os erros que quedam são meus.
2. Cf. Hélène Clastres (1975, p. 62). Iapuraxi, “dançar” em língua Kambeba (KAMBEBA, 2013, p. 31). Na língua Guaraní, essa mesma raiz é ligada ao canto: mborahéi - purahéi, porai, “cantar”, enquanto dançar se diz yeroky (MONTARDO, 2009).
3. Ver o filme Histórias de Mawary (CAIXETA DE QUEIROZ, 2009).
4. Claro, há exceções que confirmam a regra: homens a’uwẽ-xavante que, em raras sequências de um ritual, dançam sozinhos, ou, no Peru, dançarinos de La Tijeras que às vezes dançam com a ponta dos pés.
5. “Via de regra, o papel expressivo do passo, a atenção que lhe é concedida, o gosto de variar sua execução, diminuem à medida que cresce o interesse pela variedade dos percursos” (GUILCHER, 1971, p. 9).
6. Ver Beudet (2013).
7. Piava aracu.
8. Ver também Aleman (2011).

REFERÊNCIAS

- ALEMÁN, Stephanie. From Flutes to Boom Boxes. Musical symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana, dans Hill Jonthan et Jean-Pierre Chaumeil eds. **Burst of Breath**. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2011.
- BARROS, Líliam. **Repertórios musicais em trânsito. Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira**, AM. Belém: EDUFPA, 2008.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Wayãpi – Guyane**, disque CETO 792, Paris: ORSTOM SELAF, 1980.
- _____. Rir. Um exemplo da Amazônia. In TUGNY, Rosângela Pereira de; CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. Les Wayãpi au Festival d’Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique, dans

Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair (éds). **Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires**. Matoury, Ibis Rouge Éditions, p. 357–373, 2011.

_____. O Laço: sobre uma dança Wayãpi do Alto Oiapoque. Tradução: Leonardo Pires Rosse. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155–170.

CAIXETA de QUEIROZ, Ruben. **Histórias de Mawary**. Film, 2009.

CLASTRES, Hélène. **La terre sans mal**. Paris: Le Seuil, 1975.

GIACCARIA, Bartolomeu, HEIDE, Adalberto. **Xavante**, povo autêntico. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1984.

GUILCHER, Jean-Michel. Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle. **Ethnologie française**, n. 1 / 2, p. 7–48, 1971.

KAMBEBA, Marcia Wayna. **Ay kaykyri** tama (eu moro na cidade). Manaus: Grafisa, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guaraní**. São Paulo: EDUSP, 2009

RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios**. Os Urubus–Kaapor. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

Seeger, Anthony. Why **Suyá Sing**. A Musical anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil**. UFRJ/Marco Zero, 1987.

Townsley Graham. Song Paths. The ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge. **L’Homme**, n. 126 / 128, p. 449–468, 1993.

VIVEIROS DE CASTRO. **Arawete: uma visão da cosmologia e da Pessoa Tupi–Guaraní**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

SOBRE O AUTOR

Jean-Michel Beaudet é Professor do Département d'Anthropologie de l'Université de Paris Ouest Nanterre - La Défense e membro do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (LESC, UMR 7186, CNRS). É Doutor em Ethnologie et Sociologie Comparative (Ethnomusicologie) pela Université de Paris X - Nanterre. Há 40 anos pesquisa músicas e danças da Amazônia, tendo permanecido durante muito tempo em aldeias indígenas na Guiana, Bolívia e Brasil. Também trabalhou vários anos na Oceania. É o autor de três monografias: *Souffles d'Amazonie*, 1997, *Nous danserons Jusqu'à l'aube*, 2010 (avec Jacky Pawe) et *Parikwene agigniman. Une présentation de la musique parikwene (palikur). Uma Apresentação da Música Parikwene (Palikur)*, 2013 (avec Pival, Berchel Labonté, Ady Norino). Suas gravações foram publicadas na coleção CNRS-Musée de l'Homme (*Wayãpi de Guyane. Un visage sonore d'Amazonie et Chants kanaks. Cérémonies et berceuses*). Dirigiu dois filmes documentários: *Tapaya. Une fête en Amazonie bolivienne*, 2001 et *Les trucs que grand-mère a fait*, 2007.

MEDITAÇÃO DEVANEANTE ENTRE O RIO E A FLORESTA

João de Jesus Paes Loureiro

Resumo

Este texto aborda o homem ribeirinho e rural da Amazônia que vive, no campo operacional da realidade prática, a lógica alegórica do mito. Este homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, e revela sua singular relação com a natureza, que se reflete e ilumina miticamente a cultura. Gaston Bachelard, Roland Barthes, Walter Benjamin, Samuel Taylor Coleridge, Gilbert Durand, Umberto Eco, Félix Guattari, Susanne Langer e Paul Zunthor são os autores convidados a mediar a meditação devaneante sobre esse homem - caboclo amazônida - que no incessante trabalho da imaginação inventa a sua "mitogonia".

Palavras-chave:

Amazônia, Caboclo Amazônida, Conversão Semiótica, Mitopoética, "Mitogonia".

A margem do rio, entre o rio e a floresta, é o lugar privilegiado dos enigmas da Amazônia transfigurados em enigmas do mundo. Oferece interrogações sobre origens e destinos. É onde o rio deságua no imaginário. Quando se pode ler a multiplicidade dos ritmos da vida e do tempo, observar as indecisões da fronteira entre o real e a surrealidade, o espontâneo maravilhamento diante dos acasos. O sentido privilegiado da contemplação conduz ao jogo estético, pela quimera de olhar as coisas ante o mistério que delas emana e pelo que nelas se exprime, nesse vago e gratuito prazer da imaginação que não busca um porto, embora numa viagem de vagos destinos. Uma viagem que não precisa levar a nenhuma parte. A margem do rio não exige lógica para ser coerente. Nela estão os mais preciosos arquivos culturais do mundo amazônico, os manguzais simbólicos de nossa cultura, as raízes submersas da alma cabocla.

O ritmo das marés, em sua regularidade telúrica, estimula uma visão múltipla, embora fatalista, como a *moira* dos gregos, isto é, uma forma de destino. Tudo acontece no momento escrito. A consciência dos

Abstract

This text addresses the man river and rural of the Amazon who lives in the operational field of practical reality, the allegorical logic of the myth. This man promotes aesthetic conversion of reality into signs, and reveals his unique relationship with nature, which is reflected mythically and illuminates the culture. Gaston Bachelard, Roland Barthes, Walter Benjamin, Samuel Taylor Coleridge, Gilbert Durand, Umberto Eco, Felix Guattari, Susanne Langer and Paul Zunthor are the authors invited to mediate devaneante meditation on this man - Amazonian Caboclo - that in the ceaseless imagination work invents his "mitogonia".

Keywords:

Amazon, Caboclo Amazonian, Semiotics Conversion, Mythopoetic, "Mitogonia".

limites instiga na busca do ilimitado. Uma busca não sistemática, mas impetuosa, assim como a periódica pororoca, as três ondas colossais que avançam sobre rios afundando barcos e alagando as margens, que é a rebeldia cabana do rio contra as margens que o limitam, a engolir as barreiras que o oprimem, devorando-as com inesperada sofreguidão.

Revelando afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário. Nele foi sendo constituída uma poética do imaginário, cujo alcance intervém na complexidade das relações sociais.

O imaginário estetizante a tudo impregna com sua viscosidade espermática e fecunda, acentuando a passagem do banal para o poético. É gerador do novo, do recriado. Valoriza a dimensão auto expressiva da

aparência e sua ambiguidade significativa, nas quais o interesse passa a se concentrar.

A cultura amazônica talvez represente, neste início de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza se reflete e ilumina miticamente a cultura. Cultura que continuará a ser uma luz aurática brilhando, e que persistirá enquanto as chamas das queimadas nas florestas, a poluição dos rios e a mudança das relações dos homens entre si, não destruírem, irremediavelmente o *locus* que possibilita essa atitude poético-estetizante ainda presente nas vastidões das terras-do-sem-fim amazônico. Formas de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobreviverem no espaço amazônico, as condições socioecológicas essenciais desse locus, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontraram meios para uma produção poetizante da vida, até o ciclo de um terceiro milênio.

Entre o rio e a floresta é preciso saber ver para efetivamente ver. Um olhar sustentado pela pertença à emoção da terra, com a sensibilidade disponível ao raro, com a alma posta no olhar. A transfiguração do olhar acontece no momento em que se percebe a diversidade verde do verde; o corpo de baile dos açazeiros; a volúpia dos pássaros voando; a *vaga ela* perdida no olhar do canoieiro; a moça na janela como a solitária imagem de uma espera; a igarité balançando nas ondas entre as estrelas; a dupla realidade da beira do rio refletida nas águas, como cartas de um baralho de sortilégios.

Na linha da ribanceira, entre o rio e a floresta, estão os arquivos da vida amazônica. É uma verdadeira escola do olhar. Uma pedagogia da contemplação. Um aprender a aprender olhar. O olhar que experimenta a vertigem de uma alma errante. Na margem do rio e da floresta irrompe a vida, em duplo. É o reino das ambiguidades e da semovência de contornos. É o desenvolvimento de uma ciência da libido em que o desejo brilha, o jogo estético evidencia-se, o prazer do olhar é dominante e o partilhamento com a natureza é o prêmio. Um modo de contemplação que forma um verdadeiro sistema. O sistema a que eu chamo de poética do imaginário na cultura amazônica.

Entre o rio e a floresta, experimenta-se o sentimento do sublime da natureza, tanto que é

imperioso povoar essa realidade elevada com seres da mesma altura, isto é, divindades habitantes desses olímpos submersos nos rios e no mato adentro, que são as *encantarias*. As encantarias são a morada dos deuses da teogonia amazônica no fundo dos rios e nas brenhas da floresta. Cada praia encantada é uma ilha de Circe do imaginário a nos chamar. O efeito do sublime é um modo de sentir. É a representação do real por meio do *irrepresentável*. A boiuna, cobragrande mítica, por exemplo, é o efeito do sublime representando o irrepresentável do rio.

Entre o rio e a floresta, a experiência transcendente resulta de experiências vividas. A serenidade que advém das águas tranquilas, a inquietação pressaga das noites de tempestade são experiências do cotidiano e não de leituras romanescas ou filosóficas. A admiração, o maravilhamento nascem da contemplação das coisas. Dessas particularidades que brotam das sensações o espírito chega ao essencial. O efeito do sublime decorre de um espanto diante das tempestades, das pororocas; dos alumbramentos diante dos fenômenos da natureza e do cosmo, que se oferecem como interrogações. A explicação-resposta é metafórica, alegórica, numa poética iluminada pela liturgia dos mitos, formas de explicação através do irrepresentável da representação.

Esse primado do olhar não elimina a posição do sujeito como espectador participante. Ator que também está na platéia de si mesmo e dos outros.

Dessa meditação devaneante do caboclo explode o entusiasmo da imaginação, revolucionando as hierarquias lógicas entre o real e o irreal. Numa paisagem que ainda, em grande parte, não guarda vestígios da intervenção humana, nem modificadora, nem moralizadora, os rios e a floresta se oferecem como um espaço aberto aos trabalhos e os dias do caboclo, à criação dessa teogonia cotidiana, no misticismo de sua vertigem do ilimitado. Para viver de uma forma ilimitada, convive com seres sobrenaturais, porque somente a imaginação consegue ultrapassar os horizontes. Foi a boiuna, cobragrande mítica, que, ao agitar-se, fez o barranco ruir; o curupira fez o caçador perder-se na mata; a Yara fez afogar-se de sedução aquele que, aparentemente, não tinha razões para morrer no rio; a tristeza não veio da alma, mas do canto do acauã, o pássaro dos maus presságios.

Diante da imensidão do rio e da floresta, o homem,

incapaz de franjar os seus vastos limites, insere-se nessa *desmedida* através de um gesto que o faz superior a essa natureza: ele cria os encantados, os deuses de sua teogonia, mantendo a grandiosidade esmagadora que o envolve sob seu controle. Ele passa a ser a razão primeira de tudo. O caboclo: um ser criador das origens. Essa poética do imaginário não faz dele um poeta. Mas o mantém envolvido em uma atmosfera de poiesis que torna o imaginário a encantaria de sua alma.

O espaço infinito põe a visão e o espírito em repouso. A *encantaria* é a quebra dessa regularidade do olhar pela diversidade da imaginação. Além da aparente “monotonia do sublime” provocada pela natureza magnífica da geografia, há um mundo de encantarias numa etnodramaturgia imaginária de boiunas, botos, mães-d’água, yarás, curupiras, porominas, caruanas, tupãs, anhangás, matintas etc. Enquanto o olhar contempla em repouso, o espírito trabalha incansável nas minas subjacentes da imaginação.

O desejo de companhia sobrenatural é uma resposta ao inevitável sentimento de solidão a que o homem se expõe diante da natureza magnífica. O equilíbrio inquieto da solidão o leva a buscar realidades além da superfície, transferindo a profundidade da alma para a natureza. A crença nos encantados o liberta e isola da trivialidade de cada dia-a-dia.

Talvez, à semelhança dos românticos, os caboclos ribeirinhos em face do rio e da floresta tiveram e têm lugar privilegiado para a descoberta de si mesmos. Assim, também, como kantianos intuitivos, compreenderam a dimensão estética do sublime da natureza magnífica e a poetizaram pelo imaginário, numa “infinitezação de sentidos” (que é próprio do poético, na voz de Julia Kristeva). A encantaria não é um paraíso perdido. Não é um Éden e nem um inferno. É um olimpo. Um espaço de quimeras. Não é desejado, nem temido. É mundo criado pelo devaneio que é a poesia da contemplação.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pelo veio do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por essa espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal.

Sfumato, que na pintura e na teoria de Leonardo Da Vinci é o contorno esfumado e difuso da figura para poetizar sua relação com o todo. Como elemento que estabelece uma divisão imprecisa e sem delimitações, à semelhança do que ocorre no encontro das águas de cores diferentes, de certos rios amazônicos, como as águas cremes do Amazonas com as águas negras do rio Negro; ou as cremes do Amazonas com as águas verdes do rio Tapajós; e outros. O limite entre as águas cremes de alguns e negras, verdes ou azuladas de outros, não está definido por uma linha clara, distinta e precisa, mas, por águas misturadas, viscosamente interpenetradas, que criam uma tonalidade verde-negro-amarelada, como se essa forma de *sfumato* fosse estabelecendo uma realidade única, coincidência de opostos, na física distinção que caracteriza o encontro de águas desses rios. E é num ambiente pleno de situações como essas que caminha o bachelardiano *homem noturno*, da Amazônia. Depara-se este homem noturno com situações de imprecisos limites, de variadas circunstâncias geográficas que vão motivando a criação de uma surrealidade real, à semelhança do efeito provocado pelo maravilhoso épico, que é um recurso de poetização da história, nas epopeias, resultante da mistura da História real com a dos mitos. Uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e despertos, porque é próprio desse estado manter a consciência atuante.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética.

Essa transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético, acentua uma passagem entre o cotidiano e sua estetização na cultura, através da valorização das formas auto expressivas da aparência, nas quais o interesse de quem observa está concentrado. Interesse que direciona o prazer da contemplação à forma das coisas marcadas pela ambiguidade significativa própria da dimensão estética.

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepelível

(posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo resguardado no espaço dos nossos dias. O olhar que se dirige para a região está impregnado desse próximo-distante que é todo próprio das situações auráticas, como põe em relevo Walter Benjamin ao estudar a multiplicação da obra de arte na época atual. Benjamin caracteriza a aura na arte original, em seu já clássico texto, quando fala sobre a obra de arte única, anterior à época de suas técnicas de reprodução: “A única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”.

Nas várias formas de contacto com a Amazônia, essa é uma impressão constante, isto é, esse próximo-distante, esse perto-longe, esse tocável-intocável onde o homem vive seu cotidiano que se apresenta a ele revestido pela atmosfera de uma coisa rara. Mesmo nos conflitos gerados pela devastação crescente de sua celebrada natureza, os fatores de auratização ficam evidentes: um bem único e universal, impossível de ser recuperado, se destruído; riqueza de fauna e flora cujo desaparecimento representaria uma perda insubstituível; acervo de formas de vida incalculáveis, como se ela fosse o fecundíssimo útero do universo (em pouco mais de 1 ha. de floresta ainda não afetada pelo homem, encontram-se mais espécies do que em todos os ecossistemas da Europa juntos); presença constitutiva de valores intransferíveis e intransportáveis. Para o viajante comum ou o estudioso, este constitui um princípio instaurador, princípio segundo o qual a Amazônia é concebida como um bem único e irrepitível, revelador de um *hic et nunc* que é o resultado de uma acumulação de signos do imaginário universal. Signo de uma natureza tida como única, original e irrepitível.

Para compreender-se a Amazônia e a experiência humana nela acumulada e seu humanismo surrealista, deve-se, portanto, levar em conta o imaginário social, pois todo o verdadeiro humanismo deve também fundar-se além das conquistas da ciência, da economia e das formas excludentes do desenvolvimento.

Pode-se dizer que o caboclo - espécie de Hesíodo tropical - no exercício de sua teogonia cotidiana, ao valorizar espontaneamente esse mundo imaginal cheio de representações, parece acreditar no realismo primordial das imagens. Para o caboclo, plantador e pescador de símbolos, a imagem parece estar constituída de uma força própria, criadora de uma realidade instauradora de novos mundos, capaz de ultrapassar o simples campo de escombros da memória. O amor, por exemplo, pode estar expresso pelo Tambatajá, uma planta que brotou no lugar onde um amoroso índio macuxi enterrou sua índia bem-amada; também é o amor um golfinho encantado, o Boto, incorrigível sedutor, que ora aparece sob a forma humana e vestido de branco, ora volta ao rio sob a forma de animal; pode ainda ser a aparição fatal de um rosto feminino à flor das águas profundas do rio, a Uiara, entidade que atrai os jovens fascinados por ela para as águas profundas do amor e da morte. Quer dizer, incontáveis imagens como as do amor, por exemplo, vão se instalando no vasto mundo em derredor, tornando-o paisagem significativa e sensível e aparente.

A paisagem é a natureza penetrada pelo olhar. Pelo olhar a natureza é criada na cultura. Diante de uma paisagem regular na aparência o que a faz mudar é a natureza da alma. Por essa via contemplativa a paisagem será sempre nova. Não de uma novidade linear decorrente dos espaços sucessivos. Mas de uma novidade circular, penetrante, feito camadas superpostas no mesmo espaço.

O caboclo ribeirinho é um viajante imóvel.

Navega em busca das origens pelo devaneio. É de Paul Zunthor a afirmação dizendo que “a paisagem não existe em si mesma”. Ela é uma “ficção”, um “objeto construído”. Esta ficção, penso, é um efeito do olhar navegante pelo devaneio, renovando a paisagem à sua frente com paisagens superpostas, semelhante à contemplação sucessiva de paisagens, próprio de quem viaja. Viajante imóvel, o caboclo cria planos superpostos de paisagem, construindo plasticamente a sua paisagem ideal. Pela invenção de mitos, essa paisagem é um objeto representado que confere à cena o teatro da cultura e a legitimação de crença. Com esses componentes se constrói a paisagem ideal. A beira do rio, as lendas, a ponte, a noite, a casa, a família, a vida em comunidade, as árvores em torno e o

rumor do silêncio nos lábios do vento. Ao inventar a sua paisagem o caboclo inventa-se a si mesmo para essa paisagem. Criando um mundo novo para ser, ele se cria como ser capaz de habitar esse mundo poetizado. Tudo parece governado por forças transcendentais. A natureza participa então do sagrado, uma paisagem ideal que inclui o mundo alegórico dos mitos no sagrado espaço das encantarias. Habitada por divindades, a natureza tem na encantaria a idealidade de seu *lugar ameno*.

O imaginário testemunha nossa liberdade de criar. Estamos colocados no lugar das manhãs do mundo. A margem do rio e da floresta é o *sfumato* entre o real e o não-real, o espaço esfumado que contorna as coisas, tornando-as vagas e misteriosas. O irreal ou não-real deixa de ser o que está escondido, submerso no real. Ao contrário. Ele se revela ao trabalho dos sentidos no *sfumato* desse livre jogo entre imaginação e entendimento, que é a poética do imaginário na cultura amazônica. Mais do que para dar lição, moralidades, ordenamentos, as ficções mitopoéticas ribeirinhas são para revelar a beleza; menos que estímulo à reflexão, breviário de certa moral a seguir, estimulam mais o prazer de sentir e ver. O caboclo, por sua mitopoética, não mente ou falta com a verdade. Ele faz aquilo o que Coleridge chama de “suspensão da descrença”.

Temos que aceitar um acordo ficcional, em princípio. O ouvinte aceita que o que se narra é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o *narrador* está contando mentiras. Esse “acordo ficcional” é o que Umberto Eco menciona no percurso dos seis passeios pelos bosques da ficção. Por esse acordo ficcional demonstramos acreditar no relato ouvido. Liberamos o livre jogo entre imaginação e entendimento. cremos como numa verdade. Reconhecemos seu poder ser. Sua verossimilhança. Sua lógica onírica.

O caboclo, ao narrar no curso de suas oralidades, procura fazer-nos crer que conta um fato verdadeiro que, como tal, ele acredita. Espera uma espécie de simpatia da credibilidade. Cita detalhes, é rico nos “efeitos do real”, conceito formulado por Roland Barthes para legitimar a ficção por suas referências à realidade, vincula ações a situações ou a pessoas conhecidas, indica datas concretas, enfim, confeitada de credibilidade seu relato com as referências ao real extra literário. Temos que entrar em seu jogo com nossa

suspensão de descrença. Ora, se temos crença espontânea no relato das experiências vividas na realidade real pelo caboclo, não seria justo separar nele, ao entrar nessa idealizada realidade, duas faces: verdadeiro para umas coisas e mentiroso para outras. Até porque, muitas vezes, ele é um dedicado amigo leal ou membro da família. Temos que viver com ele essa ambiguidade como as duas faces da verdade. Uma de crença outra de aceitação pactual. A inverossimilhança vem legitimada por semelhanças. A informação condizente com elementos da realidade atribui ao inverossímil características do real. O mundo real é imprescindível para criar a irrealidade. Temos que aceitar que o caboclo tem imaginação, mas não é um mentiroso.

Diante da praticidade da vida, é um especial e discreto prazer inventar coisas diferentes da realidade e que nos permitam ser ouvidos. É que, ouvindo-nos, prestem atenção em nós e não, apenas, no magnífico ambiente que nos cerca. O imaginário, com a exuberante potência erótica do belo em nossas lendas é, para o caboclo, o testemunho de sua liberdade de ser e criar. As lendas inventadas pelo caboclo povoando as encantarias, revela sua vontade (ou desejo) de participar de uma realidade superior que ele reconhece presente na natureza onde habita. O rio e a floresta são como origens, um ponto zero, o lugar de todos os começos. O lugar das manhãs do mundo, onde, em vez de um passado, busca-se profundidade das coisas. Consciente de ser um ser para a morte, ele procura ser para a vida eterna da encantaria.

Entende-se, nesta meditação devaneante, o “imaginário” como capital cultural. Seguindo Gilbert Durand, o conjunto de imagens não gratuitas e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. Não serão fantasias, no sentido que o termo tem como irrealidade, mas o substrato simbólico ou conjunto psicocultural de ampla natureza (presente tanto no pensamento *primitivo* quanto no civilizado; no racional como no poético; no normal e no patológico), promovendo o equilíbrio psicossocial ameaçado pela consciência da morte. Ainda na estrada de Durand, o imaginário é entendido aqui como o conjunto de imagens e de relações de imagens produzidas pelo homem a partir, por um lado, de formas tanto quanto possíveis universais e invariantes e, de outro, de formas geradas em contextos particulares

historicamente determináveis.

A formação de sentido do imaginário ribeirinho/caboclo resulta de um “trajeto antropológico” de tensão e troca entre a natureza e a cultura, tendo como síntese o homem. É a troca incessante entre o subjetivo e o objetivo, integrando o universal e o singular, o interior e o exterior, o indivíduo e os grupos. O imaginário amazônico é o pêndulo da resolução das questões entre natureza e cultura em que ele se sustenta. Por esse trajeto se vai formando o sentido das coisas, num conjunto de interações entre opostos. A fantasia passa a ser acionada por transcendência ou sublimação.

Diante da matéria fluente e corrente da água do rio que passa, o caboclo libera e abre sua imaginação, na liberdade de um temperamento devaneante que produz a sua passagem para o poético. Por isso, mais do que contemplar ele sonha a paisagem que o faz sonhar. Sonha buscando o infinito não no espaço. Ele busca o infinito na profundidade. Aparentando inércia, o caboclo segue, no incessante trabalho da imaginação, inventando a sua teogonia. Ou melhor a sua *mitogonia*. E espero que, diante das atuais e expropriatórias violentações da sociedade, natureza e cultura constitutivas do que denomino de Amazônia profunda, o habitante da terra não tenha que alegorizar culturalmente a sua própria *mitogonia*.

Não podemos esquecer que são rios de água doce os rios da Amazônia. Fatal é lembrar aqui Bachelard, quando diz que “a água doce é a verdadeira água mítica”. Podemos acrescentar, então, que a nossa mitopoética bebe o leite e o mel da água doce de nossos rios.

A linguagem líquida do rio de água doce revela a oralidade narrativa da natureza. A linguagem fluída de quem *conta*. Ela conta ao olhar devaneante do caboclo as narrativas que ele traduzirá no contar de seus *causos* e lendas, na líquida e fluida corrente oralizada passando nos lábios dos rios, e que é, enfim, como a fonte de toda linguagem. Uma maré de linguagens que vai contando de botos, boiunas, porominas, macunaímas, tupãs, encantarias, expulsão de colonos e índios de sua terra de pertença, denunciando a contaminação fluvial pelas minas, testemunhando homens sem terra na terra dos sem fim. E de forma intercorrente entre a vida local e a vida virtual da comunicação eletrônica, já começa a contar os *causos* na oralidade popular que lhe narram as antenas palmeiras parabólicas e a Internet.

A arte representa um papel fundamental na *caosmose* (Guattari) dos tempos no mundo de hoje, e que são também os tempos da complexidade Amazônica. O mundo de hoje está na Amazônia, tanto quanto a Amazônia está no mundo atual. A arte, capaz de converter o local em universal e o universal em local, como expressão simbólica de uma cultura (Langer), pode representar uma forma performática de a região enfrentar com sua diversidade o nivelamento trazido pela globalização e a entrada do consumismo e da exploração predatória. A arte pode estabelecer a revelação de que uma estratégia relacional de *transacionalidade*, em que um não se sobrepõe ao outro, revelando caminhos às estratégias de desenvolvimento. Na relação com essa linguagem riorcorrente a percorrer a geografia da cultura, a linguagem artística é um caminho. Mas, nunca um caminho imóvel. A linguagem artística é um caminho que caminha.

A região flúvio-florestal amazônica é um imenso tapete verde tecido com os fios entrelaçados do maior novelo de rios de água doce do planeta. A água é um silêncio visível. Ela se oferece à navegação livre do devaneio como navegação interior, em busca de uma profundidade e não de uma distância. A lenda, nessa poética do imaginário amazônico, é como a formulação alegórica de uma utopia. Os bloqueios da vida prática são retirados, a gratuidade economiza os esforços da racionalidade. O ser, no repouso do devaneio, libera a imaginação intuitiva e criadora, que é a fonte desse desejo de um mundo idealizado. Muito mais do que pelo fatalismo de uma vida governada pela determinação da natureza, ou sob a regência dos ordenamentos da racionalidade, a cultura amazônica produzida historicamente sob a dominância poética de seu imaginário, estruturase na indeterminação labiríntica do sonho.

Ainda que vivendo a realidade atual tantas vezes áspera do trabalho, as adversidades que vêm das armadilhas da cobiça predatória na exploração da terra, a dolorosa destribalização da sociedade indígena promovida pelos projetos públicos e privados, a fuga da miséria no campo para a miséria das periferias urbanas, a perda irreparável de um *ethos* que fazia da identidade uma identificação continuada: a relação do homem com milhares de rios de água doce, com a floresta fertilizada de símbolos, com a solidão compartilhada com o

infinito, com a natureza convertida em cultura e a cultura em natureza, o homem ribeirinho e rural da Amazônia vive, no campo operacional da realidade prática, a lógica alegórica do mito.

SOBRE O AUTOR

João de Jesus Paes Loureiro é poeta, prosador e ensaísta. Professor de Estética e Arte. Doutorou-se em Sociologia da Cultura na Sorbonne, em Paris, com a tese "Cultura amazônica: uma poética do imaginário". Sua obra poética tem sua universalidade construída a partir de signos do mundo amazônico - cultura, história, imaginário - propiciando uma cosmovisão e particular leitura do mundo contemporâneo. Dialogando com as principais fontes e correntes literárias da atualidade, Paes Loureiro realiza uma obra original, quase uma suma poética de compreensão sensível do mundo por meio das fontes amazônicas, em que o mito se revela como metáfora do real.

Sua obra "Altar em chamas", publicada pela Civilização Brasileira, obteve, em 1984, o prêmio nacional de poesia da APCA. Com o livro de poemas "Romance das três flautas", edição bilíngue português/alemão, da Roswitha Kempf Editora, em 1987, foi um dos finalistas do Prêmio Jabuti deste ano. Tem obras traduzidas na França, Alemanha, Itália, Japão e publicação, também, em Portugal. Suas obras mais recentes são: "Pássaros da terra" (teatro), 1999; "Obras reunidas" (4 volumes), 2000; "Do coração e suas amarras" (2001); "Fragmento/Movimento", 2003 e "Água da Fonte", 2006, todos pela Escrituras Editora; e "Au-delà du méandre de ce fleuve", 2002, Acte-Sud, França.

A parte ensaística da obra de Paes Loureiro está constituída pela preferência relativa aos temas e reflexões de caráter transversal, seja no âmbito da cultura, mas, também, da estética, semiótica, do imaginário, da poética. Seu ponto de partida, de um modo geral, é a realidade cultural da Amazônia. Porém, assim como sua poesia, o local é o ponto vélico da convergência de reflexões que impulsionam as velas de sua reflexão no rumo do universal. Sua leitura da Amazônia é considerada original e significativa para a compreensão desse mundo e do mundo em que vivemos.

PARTITURA >>> MATIZ II PARA VIOLINO, VIOLONCELO E PIANO (2013)

Autor: Rodrigo Lima

“O vento experimenta o que irá fazer com sua liberdade...”¹ Deixei-me guiar por este sugestivo Hai-kai de Guimarães Rosa durante o processo composicional de “Matiz II” para violino, violoncelo e piano. Passei a conceber a música não apenas com os materiais definidos inicialmente, mas, sobretudo com liberdade para incorporar as estruturas que fui encontrando durante a composição. O ato de compor é um ato de descoberta. Perceber essas estruturas é a parte do jogo onde os materiais não são vistos como entidades fixas, mas como uma espécie de paleta de cores que o pintor transfigura na tela, misturando, sobrepondo e reconfigurando a todo o momento. Há no processo uma constante necessidade de interpretar os materiais, pois acredito que há neles uma força natural intrínseca, uma plasticidade imensurável, e um dos papéis do compositor é revelar exatamente isso. É a partir dessa imersão, num processo artesanal, que os matizes foram se materializando no curso temporal da obra. Sua narrativa buscou estabelecer uma dinâmica entre momentos de muita mobilidade e pouca mobilidade sonora, um jogo de construção e desconstrução de movimento.

A obra faz parte de um ciclo de peças iniciado em 2010 que contempla solos, duos e trios. “Matiz II” foi composto em 2013 especialmente para o álbum 3+2/SP do Epifania Piano Trio e lançado pelo selo Água Forte.

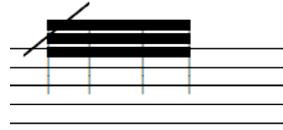
Rodrigo Lima nasceu em Guarulhos-SP em 1976. Sua música tem sido apresentada em salas de concerto no Brasil, América Latina, Europa e Estados Unidos por grupos como Camerata Aberta, Abstrai Ensemble, Ensemble Aleph, Camerata de las Américas, Sonor Ensemble, OrchestrUtopica, Orquestra Sinfônica da USP, dentre outros. Recebeu importantes prêmios nacionais e internacionais, tais como “Premio Internacional Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición” 2008 (México); Prêmio “Francisco Guerrero Martín” no “XVII Premio Jóvenes Compositores 2006 Fundación Autor- SgAe” em Madri (Espanha); compositor residente do “5th International Forum for young Composers” 2008 em Paris (França), 1) Prêmio do Concurso Nacional Camargo Guarnieri de Composição 2005 e Prêmio Funarte de Composição Clássica 2010. Lima é bacharel em composição pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Atualmente é professor de composição da EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo, de matérias teóricas da Academia da OSESP e membro da Sociedade General de Autores y Editores (SgAe), sediada na Espanha. Suas obras são publicadas pela Babel Scores de Paris e pela Academia Brasileira de Música. Site: <http://www.rodrigolimacomposer.com/>

NOTAS

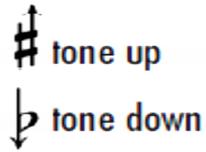
1. *Turbulência* é o título do Hai-Kai que faz parte do livro *Magma*, de João Guimarães Rosa. Editora Nova Fronteira 1997.

Notas de Execução /PERFORMING NOTES

very fast possible



Quarter-tone accidents:



Cresc. dal niente, Decr.



————— Senza vibrato

~~~~~ vibrato

SP = Sul ponticello

ST= Sul tasto



Exponential cresc. (*less crescendo at the beginning, much crescendo at the end*)

### Piano

*Mute string with fingers/ Tocar abafando a corda com os dedos.*



*esc. al niente*



*e end/ crescendo menos no início, crescendo muito no final).*

Duration: 7'40"



**A**

un poco liberamente, ♩ = 70

Rodrigo LIMA

*sotto* *p* *pp*

un poco liberamente, ♩ = 70

*sotto* *p* *pp*

*f* *pp*

\* Ricochet

*gliss* *pp* *p* *mf* *sf* *p*

*gliss* *sf* *pp* *p* *mf* *Ricochet* *mf* *p* *sf*

*mf* *mp*

\* Ricochet

13

Violin: *sf* > *mf* ST -----> SP ord. -----> SP *gliss* *sf* > *p*

Cello: *gliss* *mf* *p* *sf* *mf* ST -----> SP ord. *gliss* SP *sf* > *mf*

Piano: *mp* *p* *mf* sonoro

Rehearsal marks: \* *Red.*

18

VI.: *pp* *gliss* *mf* *p* ST -----> oscillation quater tones above-bell ST ----->

Vlc.: ST -----> ord. *flautato* IV ST -----> oscillation quater tones above-bell *pp* *ff* *pp* *f*

Piano: *p* *f* incisivo *mp* *f*

Rehearsal marks: \* *Red.*

ord. ----->SP      ST ----->SP

*mf*      *fp* ——— *f sf < f*      *p* ——— *ff*

ord. ----->SP      ST ----->SP

*sf >*      *fp* ——— *f sf < f*      *p* ——— *ff*

*f*

er tones above-below --->      senza      *spiccat*      *flautato*

*pp*      *mf* ——— *f*      *pp* < *mf*

ow      senza      ST ----->      *Ricoche*

*pp*      *p* ——— *mf*

*mp*      *mf*

23

Violin: *mf* 5 *sf* < *gliss* *p*

Cello: *mf* *gliss* 5 *p*

Piano: *mf* *p*

ST -

IV

Reo. \*

26

VI. ST -----> *p* *f* *p* *f* *pp* *ord. Ricochet* 5 *pizz arco* ST ----->

Vlc. ST -----> *p* *mf* *sf* *gliss* *Ricochet* *f* 5 *sf* < *f* *pp* ST ----->

Piano: *p* *f* *mf* *f* *mf*

Reo. \*



30 **Poco Meno**  
*flautato* ----->

Violin *sotto voce* ST ----->

Cello *pp sotto voce mf p mp mp espress*

Piano *mp SONORO p mp*

*Red.*

37 *Piu agitato*

Vi. *p mp p f fp*

Vlc. *pp mp mf mp sf fp* II ord.

Piano *pp mf enérgico f*

*Red.* *Senza una corda*

**B** *Leve e fluido*

Staff 1: Musical notation with notes, glissando markings, and dynamic markings *p*, *mp*, *pp*, *mf*.

Staff 2: Musical notation with notes, glissando markings, and dynamic markings *pp*, *sf < p*, *p*.

**B** *Leve e fluido*

Staff 3: Musical notation with notes, glissando markings, and dynamic marking *pp*.

Staff 4: Musical notation with notes, dynamic markings *f*, *fp < f*, *sf < ff*, *sf < ff*, *pp*, and *flautato* marking.

Staff 5: Musical notation with notes, dynamic markings *mf*, *p*, *f*, *fp*, *f*, *sf < ff*, *sf < ff*, and *flautato* marking.

Staff 6: Musical notation with notes, dynamic markings *ff*, *f*, *f*, *p*, and *Sva* marking.

Matiz II for piano trio by Rodrigo Lima

42

Violin

Cello

Piano

*f* *fp* *mf* *p*

pizz *f* *mf* *f* *fp*

*mf* *mf* *ff* *mp* *f*

Detailed description: This system contains measures 42 through 45. The Violin part begins with a half note G4, followed by a melodic line starting on A4 with dynamics *f*, *fp*, *mf*, and *p*. The Cello part has a whole rest in measure 42, then a half note G2 in measure 43 (pizzicato), followed by a melodic line starting on A2 with dynamics *f*, *mf*, *f*, and *fp*. The Piano part features a melodic line in the right hand starting on G4 with dynamics *mf*, *mf*, and *ff*, and a bass line in the left hand with dynamics *mp* and *f*. There are various articulations like accents and slurs throughout.

46

VI.

Vlc.

Piano

ST ----->SP

*ff* *pp* *ff* *ppp* *ff* *ppp*

*ff* *f* *ff* *enérgic ff*

Detailed description: This system contains measures 46 through 49. The Violin and Viola parts have a wavy line above them, indicating vibrato. Both Violin and Viola parts have a half note G4 in measure 46 with dynamics *ff* and *pp*, followed by a half note G4 in measure 47 with dynamics *ff* and *ppp*. The Piano part has a melodic line in the right hand with dynamics *ff*, *f*, *ff*, and *enérgic ff*, and a bass line with dynamics *ff* and *ppp*. There are various articulations like accents and slurs throughout.



51

Violin

*ppp*

*pp*

*p molto espress*

Cello

*ppp*

*pp*

flautato ----->

Piano

*pp*

*p*

Secco marcato

8<sup>va</sup>

55

VI.

*pp*

*p*

Vlc.

*pp*

*ppp*

*pp*

SP ----->

ST ----->

N. vibr. ----->

poco vibr.

Piano

*pp*

8<sup>va</sup>

Musical staff with notes and dynamics *p*, *ppp*, *p*. The staff shows a sequence of notes with slurs and dynamic markings.

Musical staff with notes and dynamics *pp*. The staff features a series of notes with slurs and dynamic markings.

Musical staff with notes and dynamics *pp* *fluentemente...*, *p*. Includes markings for *8va* and *8<sup>va</sup>*. The staff shows notes with slurs and dynamic markings, with some notes marked for octave transposition.

Musical staff with notes and dynamics *pp*, *p*. The staff shows notes with slurs and dynamic markings, ending with a double bar line and a fermata.

Musical staff with notes and dynamics *p*, *pp*. The staff features notes with slurs and dynamic markings, ending with a double bar line and a fermata.

Musical staff with notes and dynamics *mp*, *p*, *p*. Includes markings for *8va*. The staff shows notes with slurs and dynamic markings, with some notes marked for octave transposition.

59 **C** *Ritmico, Deciso*, ♩ = 70

Violin

Cello

Piano

*pp* *ppp* *pp* *mf*

*Ritmico, Deciso*, ♩ = 70

*p Secco* *pp* *mp* *p*

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

63

VI.

Vlc.

Piano

SP -----> flautato -----> 2 3  
(h) 8 + 4 ord. wavy pic

*p* *f* *pp* *mf* *p* *f*

*mf* *pp* *mf* *p* *f*

*p* *ff secco* *f* *p*

8<sup>va</sup>

Musical staff with a treble clef. It begins with a whole rest. The first measure contains a sixteenth-note 'Ricochet' pattern with a *mf* dynamic. The second measure has a *p* dynamic. The third measure features a 'gliss' (glissando) over a sustained note with a *pp* dynamic.

Musical staff with a treble clef. It starts with a *mp* dynamic and a 'picchettato, staccato jeté' marking. After a 3/4 rest, it continues with a *p* dynamic and another 'picchettato, staccato jeté' marking, ending with a *ppp* dynamic and an 'SP -->' marking.

Musical staff with a treble clef. It begins with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic. After a 3/4 rest, it continues with a *mf* dynamic. The bottom of the staff shows an 8<sup>va</sup> (octave) marking with a dashed line.

Musical staff with a treble clef. It starts with a *mp* dynamic and a 'picchettato, staccato jeté' marking. The second measure has a *mp* dynamic. The third measure has a *ppp* dynamic.

Musical staff with a treble clef. It begins with a *pp* dynamic, followed by an *mp* dynamic.

Musical staff with a treble clef. It starts with a *ff enérgico* marking. The bottom of the staff shows an 8<sup>va</sup> (octave) marking with a dashed line.

Matiz II for piano trio by Rodrigo Lima

66

Violin: *ord.*, *mf*, *gliss*, *p*, *flautato*, *pp*, *mf*, *f*, *gliss*, *ord.*

Cello: *pizz*, *arco*, *ord.*, *mf*, *pp*, *ord.*

Piano: *mf*, *8va*, *enérgico ff*

Measures 66-68. The score is in 4/4 time, changing to 3/4 at the end. It features dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ff*, along with performance instructions like *ord.*, *gliss*, *flautato*, *pizz*, *arco*, and *8va*.

69

VI.: *flautato*, *pp*, *mp*, *ord.*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *p*, *dolce*

Vlc.: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *sfz*, *f*, *mf*

Piano: *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *sonoro*, *mf*

Measures 69-72. The score is in 4/4 time. It includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *p*, *sfz*, and *sonoro*, as well as performance directions such as *flautato*, *ord.*, *dolce*, and *8va*.

Musical staff with dynamics *pp* and *mf*. The staff shows a melodic line starting with a half rest, followed by a half note, and then a long note with a fermata. A dynamic marking *pp* is under the first measure, and *mf* is under the second measure. A fermata is placed over the final note.

Musical staff with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *p*. The staff features a series of chords and a glissando. Dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *p* are placed below the staff. A *gliss* marking is above a slurred passage. A fermata is at the end.

Musical staff with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. The staff shows a melodic line with a fermata, followed by a bass line with chords. Dynamic markings *mf*, *mp*, and *p* are present. A dashed line with *8vb* indicates an octave shift for the bass line. A fermata is at the end.

Musical staff with dynamics *mf*, *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. The staff includes a glissando and a fermata. Dynamic markings *mf*, *pp*, *mf*, *p*, and *mf* are placed below the staff. A *gliss* marking is above a slurred passage. A fermata with a *2<sup>nd</sup>* marking is at the end.

Musical staff with dynamics *mp*. The staff shows a complex melodic line with many notes. A dynamic marking *mp* is placed below the staff. A fermata with a *2<sup>nd</sup>* marking is at the end.

Musical staff with dynamics *mp* and *f*. The staff includes a *Secco* marking and a fermata. Dynamic markings *mp* and *f* are present. A *Secco* marking is at the beginning. A fermata with a *2<sup>nd</sup>* marking is at the end.

Matiz II for piano trio by Rodrigo Lima

73

Violin

Cello

Piano

*f* *p* *ff*

ord.

*f* *p* *enérgico* *ff* *ff*

*f* *ff*

tr.

76

Vi.

Vlc.

Piano

*ff* *f* *ff*

*ff* *molto espress* *f sf* *sf* *ff*

*ff* *f* *ff*

gliss

2 + 3  
8 + 4

*agitato*

*flautato* ----->

*mf* *pp*

*agitato*

*ritardando* -----

*a tempo*

*p* *f* *p* *p* *ff*

*più agitato*

*ff* *fp* *ff*

*f* *ff* *f sf* *fp* *fp*

*ff*

Matiz II for piano trio by Rodrigo Lima

**Ricochet**

79

Violin

Cello

Piano

*mf* *f* *ff* *mp* *f* *ff*

*Red.*

83

VI.

Vlc.

Piano

*p* *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *mp*

*gliss*

*SP* *Ricochet*

*8vb*

Sostenuto, un poco liberamente, ♩ = 65

flautato -----> breve

*mp* *molto espress.* *pp* *mf* *p*

breve ST -----> SP

*f* *mf* *PPP* *mf*

Sostenuto, un poco liberamente, ♩ = 65

breve

*f Secco* *mp* *p*

8<sup>th</sup>

ord. molto vibr.

*mp* *mf* *f* *p* *pp* *f*

ST -----> SP

*p* *mf* *f* *p* *f*

Molto vibr.

*mf* *p* *mf* *p* *f*

Ped.

**attaca subito, Agitato "explosivo",** ♩ = 70

Violin

87

*ff*

Cello

*ff* *f* *ff* *fp* *f*

*gliss* *ord.*

**attaca subito, Agitato "explosivo",** ♩ = 70

Piano

*ff* *sonoro* *f*

**D** Poco meno mosso

90

VI.

*ff* *molto espress* *pp* *p* *gliss*

Vlc.

*pizz* *mf* *arco*

*ff*

*pp dolce sonore*



Matiz II for piano trio by Rodrigo Lima

94

Violin

Ricochet

*mp* *pp*

ord. *pp*

Cello

ST *ppp*

ord. Ricochet *mf* *pp*

ord. *pp* *SP*

Piano

*f* *enérgico*

98

oscillation quater tones above-below

senza oscillation

III

VI. *ppp* *sotto voce* *pp* *mp* *pp* *sf* *p* *pp*

oscillation quater tones above-below --->

ST

senza oscillation

gliss

Vlc. *ppp* *sotto voce* *pp* *mp* *pp* *sf* *mp* *pp*

*p* *mp* *p* *ff* *mf* *(echo)* *p*

ST -----> SP

*f* *pp* *p* *mp*

*gliss*

ord.

ST -----> SP

*f* *mp* *ppp*

*p* *mf* *mf* *pp* *mf*

5

♯

oscillation quarter tones above-below --->

*mp* *p* *mf* *pp* *mf* *ppp*

ST -----> SP

*mp* *p* *mp* *pp* *mf* *ppp*

*mf* *ppp*

♯

103 *più agitato*  
senza oscillation  
ST ----->SP

Violin  
*sf > pp* ----- *fff* ----- *p sotto voce* ----- *ppp*

Cello  
ST ----->SP  
*sf > pp* ----- *fff* ----- *ff* *molto espress.* ----- *mp*

Piano  
*più agitato sonoro mf*  
*f* ----- *fff*  
*(echo) mf* ----- *p*

*flautato* ----->  
*pizz*  
*Red.*

108

VI.  
ST ----->SP

Vlc.  
V ----->SP  
*pp* ----- *mp* ----- *pizz* ----- *p*

Piano  
*mf* ----- *p* ----- *mp Secco* ----- *mp molto espress.*  
*Red.* *8va* ----- *5*

pp

p

mp

pp

mf

ST ----->SP

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

oscillation quater tones above-below --->

3" senza oscillation

longa

ppp

pp

arco

oscillation quater tones above-below --->

3" senza oscillation

longa

ppp

pp

pp

pp

mf

longa

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

# INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

## INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. 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 deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze 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,

*a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. 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 must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen 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;*

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome 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 critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

*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 references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and*

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.

*/ 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.*

# CONTATO

## CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: [www.ppgartes.ufpa.br/site](http://www.ppgartes.ufpa.br/site)

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: [revista.arteriais@gmail.com](mailto:revista.arteriais@gmail.com)

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905