

33

v. 15, n. 33, jan. 2025

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  MG

©2025, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 15, n. 33 (jan.- 2025). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Publicada desde 2012

Periodicidade quadrimestral desde 2021

Periodicidade: publicação contínua desde 2025

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1

Revisão duplo cega por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dra. Isabela Almeida Pordeus

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Rita Lages Rodrigues

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira; Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Alda Costa – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ana Magalhães – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ester Trozzo – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa – Universidade Federal de São Carlos – Brasil

Dra. Giselle Beiguelman – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Giselle Guilhon – Universidade Federal do Pará – Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo – Universidade de São Paulo – Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

Dra. Marina Garone Gravier – UNAM – México

Dr. Moacir dos Anjos – Fundação Joaquim Nabuco – Brasil

Dra. Rita Macedo – Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff – Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christófar

ARTES VISUAIS: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasem

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Bárbara do Nascimento

DIAGRAMAÇÃO: Lucas Lima

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

EDITORIAL

Introdução ao dossiê temático *A curricularização da extensão: artes, universidade e comunidade*

8

RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO;
MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI;
RENATA PATRÍCIA SILVA;
THIAGO CARVALHO MEIRA

DOSSIÊ

Curricularização da extensão: problemas e especificidades nos cursos de Artes Visuais e de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

14

ADRIANE HERNANDEZ;
JOÃO CARLOS MACHADO

Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE)

28

CARLOS RENATO ARAUJO FREIRE;
CAROLINA RUOSO

Comunidade e atuentes no mesmo palco: reflexões sobre a implementação de atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins

52

MARCIAL DE ASEVEDO;
HEITOR MARTINS OLIVEIRA

As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território

69

ÉDER RODRIGUES DA SILVA;
ELOISA LEITE DOMENICI;

A arte de territorializar a universidade: relato de uma experiência

96

MARIANA ANGELIS;
LUCIANA DE OLIVEIRA

Notas sobre currículo e extensão nas Artes da Cena: correspondências trocadas entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília

128

ALTEMAR DI MONTEIRO;
JENNIFER JACOMINI DE JESUS

Festival de Teatro Negro da UFMG: ações de extensão para uma educação antirracista

156

DENISE ARAÚJO PEDRON;
ROGÉRIO LOPES DA SILVA PAULINO;
MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE

Apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania

179

DANIEL KAMLOT;
TÂNIA MARIA DE OLIVEIRA ALMEIDA GOUVEIA

Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis: a extensão universitária e o abolicionismo penal no ensino de artes cênicas

210

MURILO MORAES GAULÊS;
NAILANITA PRETTE

Arte na internet hoje: reflexões críticas a partir de prática extensionista com estudantes de graduação

230

ALESSANDRA LUCIA BOCHIO;
MARINA BORTOLUZ POLIDORO

As ações extensionistas como abordagem colaborativa em arte e comunidade

250

KALINKA LORENCI MALLMANN;
ANDREIA MACHADO OLIVEIRA

Artesanato com mulheres e extensão universitária:
aprendizados dialéticos e dialógicos entre
Brasil e Equador **273**

MÁRCIA ALVES DA SILVA;
LISSETTE TORRES-ARÉVALO

SEÇÃO ABERTA

Devir-pombagira: monstrosidades cuir no
Reinado Caticho dos Brasis **294**

RAPHAEL RIBEIRO DA SILVA;
FLÁVIA LAGES DE CASTRO

A figuração manifesta da homossexualidade nas
late plays de Tennessee Williams
escritas entre 1970 e 1983 **315**

LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO

O acontecer de uma fenda: sobre a cesura de um chão. **339**

IGOR GUATELLI

Estética e filosofia Hori: inovação e cultura brasileira
em busca de uma nova epistemologia descolonial
para um mundo pós-pandêmico **360**

RODOLFO WARD

Vai-se por mim à sempiterna dor: performance
como resistência às catástrofes em Antigonick e
Balkan Baroque **390**

ANA ELISA DE OLIVEIRA MEDRADO DRAWIN;
PEDRO HENRIQUE RESENDE MOREIRA

Do lixo ao luxo, de Estella a Cruella: A complexa teia
dos eventos que moldaram a icônica vilã **408**

JULIANA AVILA PEREIRA

Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança:
Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e
uma insurgência pós-selfie **435**

DANIEL SILVA AIRES

A montagem como técnica e
possibilidade de crítica à modernidade.
O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* **461**

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE;
FERNANDO DINIZ MOREIRA

Entre imagens e o folhear de páginas: anotações
sobre a narrativa fotográfica e o livro **486**

DANIELA NERY BRACCHI

Ecomuseu Urbano: Tensão Superficial **505**

CLÁUDIA VICARI ZANATTA;
OSVALDO (VADO) VERGARA BORGES

Reminiscências clássicas e o "exercício da moralidade"
em *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna **528**

EDUARDO SOCZEK MENDES;
JAYNNOÃ FERNANDO SILVA LOPES

Os personagens animados de
Bizarros peixes das fossas abissais **554**

MARCELUS GAIO SILVEIRA DE SENNA;
ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Antirracismo no ambiente teatral: uma análise do
espetáculo *Le traitement de la nuit*
[O tratamento da noite] (2023) **582**

TIAGO DE BRITO CRUVINEL

ENSAIO VISUAL

Ter o sol nas mãos **610**

LUIZA ALCÂNTARA CAVALCANTE

Doze Centauros **612**

CAETANO GALINDO BORGES

Diários escritos de uma residência sonora: relatos das
obras que fiz, não fiz ou que talvez faça algum dia **630**

LUCAS CARVALHO RÔLA

Editorial

Introdução ao dossiê temático *A curricularização da extensão: artes, universidade e comunidade*

Com a aprovação da Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018, do Conselho Nacional de Educação (CNE), que “estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14” (Brasil, 2018, n.p.), institui-se os pilares para a aplicabilidade da extensão nos cursos superiores brasileiros. Nesse espectro, os fundamentos e os procedimentos que compõem as diretrizes para a extensão regulamentam

[...] as atividades acadêmicas de extensão dos cursos de graduação, na forma de componentes curriculares para os cursos, considerando-os em seus aspectos que se vinculam à formação dos estudantes, conforme previstos nos Planos de Desenvolvimento Institucionais (PDIs), e nos Projetos Políticos Institucionais (PPIs) das entidades educacionais, de acordo com o perfil do egresso, estabelecido nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) e nos demais documentos normativos próprios (Brasil, 2018, n.p.).

Além disso, as diretrizes extensionistas propõem uma interação mais dialógica com a comunidade em diferentes setores sociais, ampliando a troca de conhecimento para uma formação estudantil mais cidadã. A ideia é estimular, na academia, a produção de diferentes sentidos referentes à relação entre universidade e sociedade. Ou seja, tal proposta subverte ainda mais a lógica de hipervalorização dos conteúdos estritamente formais e canônicos, caminhando para o caráter educacional interdisciplinar, cujos objetivos buscam uma maior participação social frente às questões complexas e urgentes no tecido das cidades.

Nesta direção, a resolução prevê que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Brasil, 2018, n.p.). Tal obrigatoriedade estimula a formação integral estudantil, intervindo diretamente nas comunidades externas. Desse modo, a resolução supracitada atualiza o conhecimento em prol da realidade brasileira em sua diversidade.

A extensão é um processo educativo que estabelece uma relação transformadora entre a universidade e a sociedade. Ela integra o tripé ensino, pesquisa e extensão que fundamenta a atuação da universidade, conforme previsto na Constituição de 1988. Contudo, apesar do reconhecimento formal da extensão por meio dos documentos legais enquanto função acadêmica, evidencia-se que a prática está distante disso (Steigleder *et al.*, 2019, p. 168).

Nesse sentido, a curricularização surge como desafio à universidade, para que essa se reinvente frente às práticas extensionistas, em detrimento da lógica assistencialista que, por sua vez, contradiz o princípio da horizontalidade entre universidade e comunidade. A curricularização estabelece diretrizes de natureza exploratória e investigativa acerca dos diferentes papéis da universidade brasileira.

A curricularização da extensão está prevista na meta 12.7 do Plano Nacional de Educação – PNE 2014 –2024, exigindo das instituições de ensino superior a busca de estratégias para promover sua efetivação. É entendida como sendo a atribuição de créditos disciplinares às ações de extensão nos cursos de graduação, alcançando 10% da carga horária total. Todavia, para cumprir essa creditação nos cursos de graduação, havia carência de Diretrizes em âmbito nacional para concretizar sua institucionalização (Steigleder *et al.*, 2019, p. 168).

Neste contexto, a curricularização vem para unir a formação técnica e a formação cidadã do estudante, alavancando o compromisso dos discentes com a realidade social, caminhando além das ilhas da formação individual e meritocrática. Então, cria-se uma oportunidade – via oficialização curricular – de se problematizar “o que é a extensão universitária?”, possibilitando que estudantes, professores e técnicos se desenvolvam além da normatização dos componentes curriculares para trazer novas perspectivas sobre a tal indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão:

Dialogar sobre a formação do estudante aliada à extensão universitária passa a ser um desafio, visto nosso engajamento com o ensino superior, pois entendemos a importância de uma práxis crítico-emancipadora para essa formação e percebemos, ao participar de eventos e realizar leituras sobre a temática, que essa situação não tem acontecido. A defesa que fazemos é que a formação de professores seja ancora-da nos princípios da crítica e da emancipação, e a universidade, principalmente a pública, tenha como missão a formação com esses princípios e esteja alicerçada na indissociabilidade pesquisa, ensino e extensão. Para compreendermos a formação do estudante levando em consideração a extensão universitária, é preciso analisar suas concepções, a curricularização e seu processo avaliativo (Silva; Kochhann, 2018, p. 704).

Diante de tais apontamentos, como podemos pensar no ensino de qualidade, em que o aluno não seja mero cumpridor de horas extensionistas, assumindo compulsoriamente a carga horária (de 10%) de sua formação estudantil, mas que assuma maiores condições de ensino-aprendizagem, em concomitância com a realidade social contemporânea? Essa questão tentará ser desenvolvida nos artigos a seguir.

O artigo *Curricularização da extensão: problemas e especificidades nos cursos de Artes Visuais e de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, de Adriane Hernandez e João Carlos Machado, problematiza o caráter produtivista dos cursos de artes a partir da lógica do mercado de arte como mero produto artístico, investigando uma experiência de implantação da Resolução n. 07 de 18 de

dezembro de 2018 do Conselho Nacional de Educação (CNE), que envolve a obrigatoriedade da curricularização da extensão no ensino superior. Neste aspecto, o artigo produz formas de percepção da extensão na busca das reais necessidades dos contextos sociais em que ela está inserida. Nesse contexto, o texto mostra que a extensão deve se adequar aos territórios vigentes através da maleabilidade das ações frente às realidades enfrentadas e percebidas em cada atuação.

Já o artigo *Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE)*, de Carlos Renato Araújo Freire e Carolina Ruoso, analisa o curso de extensão “História, memória e patrimônio: elementos para a formação profissional na cadeia patrimonial”, realizado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/UFC-CNPq), refletindo sobre o engajamento coletivo no âmbito acadêmico. Nesse sentido, o texto caminha além das concepções enquadradas do currículo acadêmico, mostrando que as atividades extensionistas podem possibilitar trajetórias diferenciadas na formação dos discentes, em uma concepção mais profícua e sem as hierarquizações anteriormente postas na relação universidade-sociedade.

O artigo *Comunidade e atuante no mesmo palco: reflexões sobre a implementação de atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro*, de autoria de Marcial de Asevedo e Heitor Martins Oliveira, explora experiências e reflexões sobre atividades de extensão integradas à matriz curricular do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. O texto traça um paralelo entre a relação ator/personagem e a interação extensionista/comunidade, destacando reflexões sobre alteridade, identidade e produção estética e de conhecimento. Além disso, o texto descreve o processo criativo do espetáculo *Arekba*, demonstrando como esse se desenvolve como tema e elemento cultural por meio da interação com a comunidade. Além disso, o referido artigo aborda também a criação da cena *Repete*, baseada nos relatos de sonhos pessoais de alunos da Educação de Jovens e Adultos. Por fim, discute a interação dialógica entre universidade e comunidade, seus desafios e conquistas, tanto no âmbito artístico quanto educacional.

O artigo *As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território*, de autoria de Eloisa Leite Domenici e Eder Rodrigues da Silva, explora a inserção das artes e da extensão no contexto universitário, utilizando o conceito de corpo-território para entender a arte como uma rede extensiva e a extensão como um caminho estruturante para a decolonialidade nos currículos. O objetivo é contextualizar a práxis sensível do corpo e suas dramaturgias no binômio arte-extensão, analisando três experiências artístico-extensivas na Universidade Federal do Sul da Bahia: Encontro de Saberes, Grupo de Dança da UFSB e o Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC. Ao refletir sobre experiências enraizadas em territórios nos quais as comuni-

dades formam a base epistemológica do conhecimento, o artigo busca identificar pontos de tensão entre os desafios de reconhecer as artes da presença como uma via de desterritorialização dos saberes e os meandros da curricularização da extensão.

No artigo *A arte de territorializar a universidade: relato de uma experiência*, as autoras Mariana Angelis e Luciana de Oliveira apresentam um relato afetivo resultante da experiência vivenciada durante a viagem das autoras, junto a um grupo de outras professoras e professores, alunas e alunos e mestres dos saberes a dois territórios do sul da Bahia: Terra Viva (Aratacá – BA) e Terra Indígena do Povo Tupinambá da Serra do Padeiro (Buerarema-BA). De acordo com as próprias autoras, o artigo propõe um deslocamento iconográfico e epistêmico, ao se permitirem aprender a e pela arte e cultura dessas comunidades. O que também ressaltamos nesse artigo é que tal experiência foi realizada na disciplina “Saberes tradicionais artes e ofícios: saberes e fazeres da terra”, ofertada dentro da Formação Transversal (FT) em Saberes Tradicionais da Universidade Federal de Minas Gerais. O caráter dessa formação, somado à experiência vivenciada e narrada pelas autoras, oferece-nos uma dimensão importante de como a prática extensionista curricularizada pode afetar sobremaneira a formação em arte, ao expandir seu olhar, abrir-se a novos saberes e quebrar hierarquias históricas do conhecimento. É um belo convite a refletir o aprender a aprender.

O artigo *Notas sobre currículo e extensão nas Artes da Cena: correspondências trocadas entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília* é uma inspiradora troca de correspondências entre os autores Altemar di Monteiro e Jennifer Jacomini. O artigo é escrito de forma a incluir toda identificação de gênero e escapa, poderosamente, às sistemáticas de uma escrita acadêmica padronizada. Nesta troca entre os autores, podemos refletir sobre a posição do ensino superior em relação aos saberes e práticas artísticas e pedagógicas antirracistas e negrorreferenciadas. O que resulta dessa conversa em correspondência é uma posição crítica dos autores em relação às formas de aplicação das Leis 10.639/03 e 11.645/08 no ensino superior e também de como a curricularização das práticas extensionistas pode cair em uma lógica capitalista do conhecimento, invisibilizando esses saberes por cercá-los com uma lógica academicista que não os comporta. Do ponto de onde estamos, pensando formas de trazer as práticas extensionistas para o currículo da educação superior, esse artigo é essencial para refletir sobre as necessidades e os desafios, a fim de se propor práticas educacionais realmente relevantes, agregadoras e que, de fato, horizontalizem os saberes.

Neste sentido, o artigo *Festival de Teatro Negro da UFMG: ações de extensão para uma educação antirracista*, dos autores Rogério Lopes da Silva Paulino, Denise Araújo Pedron e Marcos Antônio Alexandre, também publicado neste dossiê, é um exercício para buscar manter esse limiar entre a extensão e o currículo, no que se refere aos saberes negros e afroreferenciados. Para isso, o artigo ancora sua reflexão nas potencialidades que o projeto extensionista Festival de Teatro Negro (FETNE), do Teatro Universitário (TU) da UFMG, tem para repensar o currículo de ensino da instituição, de modo a buscar o cumprimento da Lei 10.639/03. Estes dois últimos artigos, de alguma forma dialogam entre si, pelo fato de que, naquele, temos uma crítica direcionada a esse momento de curricularização da extensão, de modo a nos fazer pensar os modos como isso pode ocorrer, ao passo que este nos apresenta uma possibilidade prática para se tomar caminhos conscientes e transversais. Um dos destaques do artigo é precisamente a capacidade que a prática extensionista tem de quebrar certos paradigmas e modelos educacionais baseados na oralidade e na não linearidade do tempo. Por meio do referido texto, podemos refletir sobre os saberes negros e afroreferenciados em sua epistême e em sua prática cotidiana.

No artigo *Apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania*, a relevância das práticas artísticas é entendida como um contributo a uma educação cidadã, principalmente quando promove uma relação dialógica entre as instituições de ensino e a sociedade. Neste contexto, Daniel Kamlot e Tânia Maria de Oliveira Almeida Gouveia apresentam uma pesquisa exploratória qualitativa e, a partir da análise de diferentes experiências e práticas, o estudo defende as relações entre as artes, a educação e as influências sociais, demonstrando como a conexão entre essas áreas contribui para a promoção de uma educação para a cidadania.

A transformação social a partir da prática teatral – por meio da articulação ensino, pesquisa e extensão – evidencia-se no artigo *Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis: a extensão universitária e o abolicionismo penal no ensino de Artes Cênicas*. No trabalho, Nailanita Prette e Murilo Gaulês apresentam a relação entre arte, política e justiça social, que é discutida a partir das experiências do programa de extensão “Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis”, cujos estudos desdobram-se acerca dos modos de produção de artes cênicas em instituições prisionais, ao visar os fazeres artísticos como estratégias políticas com o foco em trazer para à centralidade pessoas privadas de liberdade. Diante disso, os autores apresentam um debate importante sobre o papel das artes na construção de uma sociedade mais justa e democrática, ao evidenciar as Artes Cênicas como potência de transformação social.

A discussão sobre a prática artística na era digital, a partir de uma experiência de ensino, pesquisa e extensão desenvolvida no contexto universitário, é apresentada pelas autoras Alessandra Lucia Bochio e Marina Bortoluz Polidoro no artigo *Arte na internet hoje: reflexões críticas a partir de prática extensivista com estudantes de graduação*. A partir da análise da disciplina “Laboratório de Arte e Telemática”, do curso de graduação em Artes Visuais, o texto explora o potencial das tecnologias digitais para a criação e a disseminação da arte, bem como a utilização da rede como ferramenta de experimentação e de circulação da arte digital. Somando-se a isso, a autora chama a atenção para o potencial das redes para a produção e circulação do conhecimento dentro e fora da universidade, fortalecendo o diálogo entre universidade e sociedade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 6, de 18 de dezembro de 2018**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação. Brasília, 2018a. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2018-pdf/104241-rces006>. Acesso em: 04 jan. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018**. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14. Brasília, 2018b. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/55877808. Acesso em: 04 jan. 2024.

SILVA, Kátia C.; KOCHHANN, Andréa. Tessituras entre concepções, curricularização e avaliação da extensão universitária na formação do estudante. **Revista Espaço Pedagógico**, v. 25, n. 3, p. 703-725, 2018. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rep/article/view/8572>. Acesso em: 22 jan. 2025.

STEIGLEDER, Luciane Iwanczuk; ZUCCHETTI, Dinorá Tereza; MARTINS, Rosemari Lorenz. Trajetória para curricularização da extensão universitária: contribuições do fórum nacional de extensão das universidades comunitárias - forext e a definição de diretrizes nacionais. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, v. 10, n. 3, p. 167-174, 2019.

Editores deste dossiê:

Ricardo Carvalho de Figueiredo – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Renata Patrícia Silva – Universidade Federal de Tocantins (UFT)

Thiago Carvalho Meira – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Curricularização da extensão: problemas e especificidades nos cursos de Artes Visuais e de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Extension curricularization: problems and
specificities in Visual Arts and Theater courses at
the Federal University of Rio Grande do Sul*

*Curricularización de la extensión: problemas y
especificidades en los cursos de Artes Visuales
y Teatro de la Universidad Federal de
Rio Grande do Sul*

Adriane Hernandez

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: adriane.hernandez@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3048-3037

João Carlos Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: chicomachado08@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6890-6920

RESUMO

O artigo que segue procura trazer reflexões acerca de uma experiência inicial de implantação da Resolução nº 07 de 18 de dezembro de 2018 do Conselho Nacional de Educação (CNE), que estabelece "Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira" e exige o direcionamento de 10% de todo o montante da carga horária dos

cursos para atividades extensionistas, em carga horária extensionista (CHE). Abordando as experiências iniciais nos cursos de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o texto problematiza os modos como tais exigências estão sendo implementadas debruçando-se sobre os problemas estruturais e de concepções tanto da arte como da universidade nos contextos sociais que elas se inserem.

Palavras-chave: *cursos de artes; universidade; curricularização da extensão; carga horária extensionista.*

ABSTRACT

The following article seeks to reflect on an initial experience of implementing Resolution No. 07 of December 18, 2018, of the National Council of Education (CNE), which establishes "Guidelines for Extension in Brazilian Higher Education" and requires that 10% of the total course workload be directed to extension activities, in extension workload (CHE). Addressing the initial experiences in the arts courses at the Federal University of Rio Grande do Sul, the text problematizes the ways in which such requirements are being implemented, focusing on the structural problems and conceptions of both art and the university in the social contexts in which they are inserted.

Keywords: *arts courses; university; extension curricularization; extension workload.*

RESUMEN

El artículo que sigue busca traer reflexiones sobre una experiencia inicial de implementación de la Resolución nº 07 del 18 de diciembre de 2018 del Consejo Nacional de Educación (CNE), que establece "Directrices para la Extensión en la Educación Superior Brasileña" y exige orientación del 10% de los carga horaria completa del curso para actividades de extensión, en carga horaria de extensión (CHE). Abordando las experiencias iniciales en cursos de artes en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, el texto problematiza las formas en que tales requisitos están siendo implementados, centrándose en los problemas estructurales y las concepciones tanto del arte como de la universidad en los contextos sociales en los que se desarrollan.

Palabras clave: *cursos de artes; Universidade; curricularización de extensión; carga de trabajo del trabajador de extensión.*

Introdução

Este texto procura apontar o profundo impacto que a Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018, do Conselho Nacional de Educação (CNE), que estabelece as “Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira” está provocando em cursos de graduação da área de artes. Esse impacto, ainda que previsto, descortina, aos poucos, a insuficiência dos debates ou a sua pouca abrangência. Estamos aquém de oferecer alternativas para atender necessidades tão heterogêneas de comunidades acadêmicas pertencentes a diferentes regiões do país, algo que parece evidente. Menos evidente é que essa dificuldade ocorra em uma única região – já que o contexto é mais homogêneo – e, em uma mesma unidade acadêmica, no caso do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Lidar com contextos locais diminui apenas em parte a complexidade para se identificar desdobramentos em possíveis ações que contemplem a Resolução, que se encontra, neste momento, em seu segundo ano de implementação. Se, por um lado, solicita-se exemplos ou modelos para este momento inicial, por outro lado, é preciso perceber que os modelos estão ainda por ser inventados, em um convite à experimentação.

Como exemplo da complexidade mencionada, cabe aqui apresentar, mesmo que brevemente, as diferenças entre os cursos de Teatro e os de Artes Visuais da UFRGS. Tais diferenças dizem respeito tanto às distinções entre essas áreas, como campos de saber e de estruturação profissional, quanto de concepções dos seus docentes.

O campo do teatro costuma envolver atividades coletivas, com funções definidas para seus atuantes, como atores, diretores, cenógrafos, técnicos e outras. Já as atividades do campo das artes visuais, costumam ser realizadas de modo mais individual, em um número cada vez maior de possibilidades, meios e linguagens, embora prevaleçam também especificidades tradicionais, como a pintura, o desenho e a gravura, por exemplo. Assim, o ensino de graduação no Instituto de Artes da UFRGS se pauta principalmente por estas modalidades estabelecidas, havendo algumas didáticas

que incentivam a singularidade na produção, no caso das artes visuais, e a continuação de modos de fazer da tradição dos encenadores (principalmente ocidentais e eurocêtricos), no caso do teatro. Soma-se a isso um certo direcionamento didático, que remonta ao ensino nas escolas de belas artes em que aprendizes eram levados a almejar uma identificação, de técnica e de estilo, com o seu mestre. Hoje, isso ocorre também pelo tipo de produção e pesquisa dos docentes, o que já está naturalizado, mesmo que essa característica acarrete um engessamento, no que diz respeito ao que é repassado para os discentes, gerando perdas na necessária livre expressão.

O Curso de Bacharelado em Teatro tem três habilitações (interpretação teatral; direção teatral; e escrita dramática), enquanto o Curso de Bacharelado em Artes Visuais não apresenta habilitações. Os modos como esses cursos lidam com os estágios obrigatórios e com os Trabalhos de Conclusão de Curso também são distintos.

Os cursos de Teatro estão estruturados em etapas progressivas fixas para todos os discentes e em todas as suas habilitações, sem possibilitar que estudantes façam escolhas de trajetórias curriculares individuais. O mesmo não ocorre nos Cursos de Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado, que preveem, na etapa intermediária, uma navegação de modo mais livre considerando um rol de disciplinas ofertadas.

Com relação à implementação da carga horária extensionista (CHE) nos cursos de Bacharelado em Teatro e de Licenciatura em Teatro, a solução majoritária foi a de destinar um percentual dessa carga horária para maior parte das disciplinas de caráter prático, principalmente em forma de mostras de processo e de resultados cênicos, ações que já eram realizadas mesmo sem o registro da CHE. Assim, pouco se fez no sentido de repensar e reformular o currículo e as súmulas das disciplinas.

Diferentemente do Teatro, todas as disciplinas oferecidas nos cursos de Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado com CHE fizeram alteração em suas súmulas. Trazemos como exemplo a disciplina *Atelier de Tópicos em Pintura II*, que apresentou como nova súmula a proposta: *Desenvolvimento de pesquisa artística em pintura enfatizando a linguagem pictórica em relação com outros meios artísticos, visando descolonizar o ensino acadêmico. Realização de projetos de entrevistas, levando em consideração a comunidade externa ao contexto acadêmico como ente de interlocução. Avaliação coletiva*

com reflexão crítica sobre os projetos apresentados, a produção pictórica utilizando materiais alternativos e o exercício de comunicação dos processos artísticos. Atividade de ensino com carga horária extensionista: “Pincast: um podcast sobre pintura descolonizada”.

O exemplo de súmula acima, diz respeito à uma disciplina de terceira etapa (período intermediário da formação) oferecida para licenciatura e bacharelado em artes visuais. A disciplina apresentou propostas que visavam escapar da fórmula, bastante explorada, de conceber uma exposição coletiva e a apresentar em um espaço expositivo, como finalização do semestre, sendo essa a sua parte extensionista. Na disciplina citada acima, a produção de um *podcast* buscava atribuir papéis diversos, desde a produção das tintas naturais e a realização de experimentos artísticos, individuais e coletivos, até a produção de vídeos com caráter didático, compartilhando essa experiência com uma comunidade de pessoas interessadas em arte, utilizando tintas naturais em uma produção mais sustentável.

Embora aparentemente as ações apresentadas caminhem em consonância com as demandas da Resolução do CNE, o que temos, na maioria dos casos, são adendos ou prolongamentos do que já vinha sendo feito. Para que as soluções fossem mais efetivas, no sentido de contemplar as razões de ser da extensão universitária, deveríamos enfrentar aquilo que se entende como algo mais estrutural, que implicaria em mudar mentalidades em modos operacionais e organizacionais tanto da universidade como dos cursos, desacomodando o andar repetitivo dos planos de ensino e seus conteúdos programáticos, gerando ações concretas com direcionamentos inventivos. Como se sabe, é sempre menos problemático e custoso fazer leves alterações em conteúdos programáticos, colocando e retirar alguma referência bibliográfica, por exemplo.

Os parâmetros “belas artes” e produtivistas

Para cumprir as demandas da curricularização da extensão nos cursos de teatro e de artes visuais da UFRGS, foram realizadas inúmeras reuniões com debates. As decisões foram tomadas democraticamente, por voto, já que não havia consenso, principalmente no que dizia respeito à forma de distribuição da carga horária extensionista nos currículos.

Nos cursos de artes visuais, a proposta escolhida pela maioria foi de destinar, em disciplinas da terceira etapa dos cursos – que seriam fundamentalmente disciplinas não iniciais e nem de finalização, mas de desenvolvimento intermediário – uma carga horária de 50% para extensão. Nos cursos de teatro, optou-se principalmente por abrir e mostrar os exercícios de montagem cênica para a comunidade e o público em geral. Obviamente que a aceitação, tanto da Resolução, quanto da forma escolhida, não teve unanimidade. Alguns docentes não aceitaram desenvolver ações extensionistas e essa falta foi compensada por outros professores que abraçaram a ideia ou, mesmo com algum grau de resistência, ainda assim, preferiram acolher a mudança e aprender com a experiência.

As primeiras disciplinas com carga horária extensionista (CHE) foram oferecidas em 2023 e já é possível notar que há uma disparidade entre docentes que começaram a rever suas didáticas e conteúdos, a partir dessa nova demanda, e os que optaram por não adaptar ou alterar suas disciplinas como já eram oferecidas. É necessário observar que antes mesmo da Resolução ser proposta, já existia, há muitos anos, diferenças significativas entre didáticas mais conservadoras e outras mais progressistas. Compreende-se essa diferença a partir da ligação que alguns cursos de artes mantêm com seu histórico academicista, pois, antes de serem incorporados às universidades, eram escolas tradicionais de belas artes. Esse é precisamente o caso dos cursos de Artes Visuais da UFRGS. Os cursos de teatro, surgidos a partir da demanda do estudo de dramaturgia, mantêm uma lógica produtivista voltada para a realização de espetáculos que pretendem se inserir no circuito de teatro local e regional.

É necessária uma visão crítica na qual pese a pergunta: *o que dessa tradição seria realmente importante manter e porquê?* Sob pena de se conservar o pior da tradição, persistindo em uma visão colonialista, com interesses e atitudes colonizadas, deveríamos nos esforçar para extingui-la. Pode parecer precipitado dizer que já é possível perceber disparidades de consciência social, já que a mudança foi implementada tão recentemente (2023), mas é importante salientar que, desde o momento em que se começou a refletir sobre o modo de instituir a CHE, a autoexigência começou a remodelar algumas mentes mais flexíveis, reposicionando, não sem esforço, para novas ações.

Para algumas e alguns docentes foi algo estimulante, uma oportunidade há muito esperada para realizar mudanças que vinham sendo dificultadas pelas inúmeras burocracias, como a tramitação para a revisão de ementas e projetos pedagógicos de cursos (PPCs) estáticos, ou resistências administrativas, somando-se a isso as conhecidas desculpas: “isso nunca foi feito antes”; “não vão aceitar”; “não é o momento”; dentre outras afirmações. Entretanto, ainda há muita resistência de parte de docentes que estão há mais tempo seguindo um plano de aula com mínimas revisões e muita convicção.

Vencidas certas resistências e superados, em parte, alguns entraves técnicos e, após vislumbrar possibilidades mais concretas para além dos planejamentos, a mudança foi iniciada nos cursos de artes visuais de modo progressivo em percentuais mais baixos para estudantes que já estavam mais próximos da finalização do curso. Passa-se, então, a perceber a resistência da maior parcela da comunidade acadêmica: os discentes.

Com o oferecimento das disciplinas CHE, iniciou-se a etapa de implementação daquilo que havia sido planejado de modo mais ou menos idealizado. Apesar de se tratar de algo, em certa medida, conhecido pela prática extensionista, que já era realizada, isso nunca havia sido aplicado no interior de uma disciplina – não apenas como conteúdo, mas principalmente como ação discente. Conforme a Resolução, são os discentes que devem ser os executores das atividades, a partir de uma proposição inicial do professor responsável. Nesse ponto, são perceptíveis as lacunas que esses cursos deixam, lacunas essas relacionadas às tarefas de execução e de produção de mostras artísticas, já que, conforme trataremos ao longo deste texto, tais atividades têm um viés demasiadamente voltado para questões mercadológicas e da noção de produto artístico. No entanto, mesmo para atender essas demandas, faltam recursos financeiros e logísticos para a sua realização, pois tais ônus não devem ser supridos pela carga horária, nem pelos poucos recursos de alunos e de professores. Cumpre que as instituições de ensino superior e o estado ofereçam tal amparo para que se possa atender às demandas preconizadas pelo CNE.

Já se imaginava que a resistência seria maior ou menor conforme a radicalidade da proposta de imersão e intervenção na realidade social pela extensão. Do mesmo modo, pode-se imaginar uma ação um pouco mais facilitada quando ela se restringe a algo que já se fazia anteriormente, nos projetos e programas de extensão, como a realização de uma exposição ou de uma intervenção/

ação pública, ou mostra de espetáculos, no caso de bacharelados, e ao oferecimento de uma proposição de aula em uma escola, no caso de licenciandos. Aqui, cabe uma observação sobre o sistema universitário: sempre que uma mudança estrutural é proposta, a tendência é de reacomodação dentro das mesmas estruturas. Mesmo docentes que gostariam de realizar uma proposta mais enérgica, limitam-se, em função da ausência da estrutura e subsídio universitário, algo que facilitaria os deslocamentos e poderia propiciar maior segurança aos discentes. A UFRGS conta com um sistema de convênios com empresas para realização de estágios extracurriculares e poderia contar também com um sistema de convênios com instituições e comunidades de bairros, assim como alguma oferta de transporte gratuito, que possibilitasse, aos discentes, não ter que dispor de seus recursos, muitas vezes escassos, para cumprir essa nova exigência, que bem poderia ser vista como uma oportunidade. É natural que propostas de CHE que incluam deslocamentos sejam vistas com uma certa aversão por estudantes e professores.

Ainda assim, consideramos que a tradição (importada) do contexto das belas artes e o produtivismo referido anteriormente é ainda o maior obstáculo, que produz entraves na percepção de possibilidades de ações extensionistas no cerne das disciplinas. Algo que já se percebe no momento da redação de argumentos para desenvolver aquilo que se entende como “perfil do egresso” nos projetos pedagógicos, a criação de possibilidades para alguém que se forma bacharel em artes, muitas vezes não consegue ir além de “realizar exposições” ou “apresentar espetáculos”. A verdade é que não se sabe, ao certo, o que um bacharelado pode acrescentar na formação de um estudante de arte visando a sua inserção no mercado de trabalho. Existe um grau de subjetividade nessa formação que deveria ser levado em consideração por ser mais relevante. Já para um licenciando, a resposta é só aparentemente mais fácil: exercerá a atividade da docência. Mas em que se diferencia um professor de arte de um professor de uma outra disciplina? Parece que a resposta se complica um pouco mais. São essas dúvidas que vão impulsionar os entraves para a CHE nas disciplinas de graduação em artes, vocações mal resolvidas, aparentes fragilidades que talvez pudessem ser percebidas como potencialidades. São questões que devem ser levadas em consideração ao se refletir sobre a extensão em um curso de artes.

Assim, discutir a curricularização da extensão nos cursos de graduação levanta um problema estrutural ligado às concepções de arte que predominam nestes ambientes e das suas razões de ser na nossa sociedade. A abordagem produtivista e egocêntrica que impera no sistema das artes, tanto no mercado como nas diversas instâncias de legitimação e consagração, induzem muitos acadêmicos, docentes e discentes, a buscar resultados estéticos imediatos atribuindo a eles valores simbólicos e mercadológicos que depõem contra a maturação e a compreensão dos saberes processuais de aspectos poéticos, de elaboração técnica e simbólica dos trabalhos de arte, subestimando a esfera epistêmica e seu potencial cognitivo.

Apesar de alguns argumentos sobre a suposta vocação extensionista da arte, já que ela não existiria sem um público, podemos perguntar: será que é esse tipo de extensão que se almeja no caso da CHE? Atingir um público de apreciadores de arte? Compreende-se, a partir do que está sendo refletido, que haveria esse entrave estrutural maior, que há décadas vem funcionando como um grande muro que cerca a universidade, erigido pela sua faceta academicista, desviando-a de seu potencial comprometimento social. Parece-nos que a CHE poderia ser um marco importante no sentido de dismantelar esse muro – mas existem outros entraves ainda –, para isso nos parece fundamental compreender, em um exercício contínuo, que ações extensionistas como estão sendo propostas, em disciplinas, desacomodam porque almejam alterar o *status quo*, ainda mais em cursos de artes provindos de uma tradição academicista. Para uma atividade ser considerada extensão, ela deve ter características que buscam levar em consideração, incluindo e valorizando, saberes subestimados e desprezados e/ou socialização de saberes, construindo conhecimento coletivamente para além das fronteiras internas da academia.

O problema do campo da arte e das universidades produtivistas

Consideramos, aqui, que o modo predominante como a arte é vista e reconhecida está associado ao campo da estética, e o modo como os artistas trabalham, por outro lado, está relacionado ao campo da poética. Isso não é diferente no ensino de graduação. O campo de conhecimento inaugurado por Paul Valéry, em 1937, em sua primeira aula do curso de poética, diz respeito à filosofia do processo de criação da obra artística. Naquele curso, o escritor e poeta, enfatizou a arte da qual tinha a prática: a literatura. Valéry argumentou, naquela aula, que a poética não poderia estar submersa no campo de estudo da estética, já que esse último trata da recepção da arte, algo que o

artista não pode alcançar quando está envolto no seu processo e, por outro lado, também o público da arte não tem alcance a todas as idas e vindas do percurso trilhado pelo artista. A poética, então, traz a visão singular de alguém que desenvolve uma produção artística, o estudo sobre a conduta criadora. Seguindo nesta linha de reflexão sobre o campo da poética e sua irreduzibilidade ao campo da estética, René Passeron aponta que:

Passando da estética, cujo objeto é imenso, à *poiética*, ocupada unicamente com a conduta humana no que ela tem que criadora, remontamos não só de um objeto amplo a um objeto cerrado, mas por uma mutação de consideráveis consequências, da filosofia da sensibilidade à da ação (Passeron, 1997, p. 108).

Ao apontar que “a estética está do lado da propriedade, ao passo que a *poiética* está do lado do trabalho” (1997, p. 112), Passeron nos faz lembrar das relações de poder que o campo da arte apresenta, no qual aqueles que fazem uso da palavra escrita, muitas vezes com certa erudição, e ocupam posições de julgamento e legitimação dentro deste campo, têm primazia sobre as próprias manifestações artísticas e os artistas que as produzem. Além de promover o caráter produtivista dentro do campo da arte, tal posição faz com que os teóricos e críticos, majoritariamente, determinem o valor simbólico das obras e, desse modo, tentem determinar, inclusive, quais são os discursos mais válidos e quais abordagens devem ser consagradas e registradas na história (hegemônica) da arte. Esta circunstância muitas vezes acaba por revelar, para os mais críticos, ou mesmo leva a ignorar que há uma exclusão deliberada da diversidade em prol de uma hegemonia branca, modelando a teoria com finalidades ideológicas e não raramente mercadológicas. Também é notório e historicamente percebido um grau elevado de exclusão de questões levantadas pelas artistas mulheres e suas obras. É claro que estamos assistindo com entusiasmo, atenção e cautela a um reposicionamento dessas atitudes perpetradas ao longo de séculos que, aparentemente, tentam demonstrar uma reviravolta nesses sistemas. Finalmente parece que podemos enxergar a qualidade, a vivacidade e a lucidez, além de tantas outras qualidades, de produções culturais que, até pouco tempo, permaneciam invisíveis ao grande público. Temos alguma representatividade à mostra, porém, como dissemos anteriormente, isso pode acontecer sem que a estrutura sofra grandes alterações. Acreditamos que reside aí, em grande parte, o problema estrutural do campo, que é também racista, machista, classista, que perpetua a busca por padrões eurocêntricos e ocidentais para o ensino e a valoração da arte, provocando exclusões e apagamentos que a atual

procura por representatividade tenta dirimir. Mas a representatividade não basta para uma verdadeira mudança de chave, é necessário repensar e atuar nas estruturas nas quais esta representatividade se faz presente.

As propostas de mudança por “decreto” sofrem de um vício de origem: a ausência da tomada de consciência por parte de toda a comunidade envolvida. Mesmo assim, acredita-se que são importantes como um impulso inicial, que talvez sem ele, tudo permaneceria sem alteração. Percebemos que, nas artes, ocorre algo similar, pois as expressões que valorizam a arte como experiência e processualidade de pensamento apresentadas em manifestações que escapam aos modos mais tradicionais acabam por ser deglutidas e transformadas em produto pelo sistema das artes. Faz-se necessário observar que a valorização da arte como produto e mercadoria em detrimento de outras concepções e abordagens da arte, que propõem a experiência do fazer e do fruir como modos de conhecer, pensar o mundo e nosso contexto, é um fator estrutural que acarreta em dificuldades para outras caracterizações e cruzamentos efetivos dos fazeres artísticos. Esta abordagem produtivista está relacionada a questões mercadológicas que a noção ocidental de posse da arte produziu ao longo dos séculos. A ideologia capitalista que se apresenta como modelo de mundo está associada a toda formulação e legislação que busca proteger o indivíduo e suas posses (Mascaro, 2016), deglutindo toda a representatividade de acordo com seus interesses megacorporativos. Desejamos outro estatuto para a arte. Não custa lembrar que, afinal, a igualdade e a fraternidade das quais dependem a representatividade são, antes disso, valores dos povos originários que os franceses se apropriaram para propor o iluminismo (Graeber; Wengrow, 2022), e tais valores não passam de discurso na nossa sociedade, sendo que a ideia de posse não participa da cosmovisão dos povos originários (Vozes..., 2020). Forçosamente, temos que admitir que não seria possível, neste momento, recorrer a outra possibilidade de cosmovisão, pois é em um mundo capitalista e ocidental que estamos inseridos. Entretanto, a partir das provocações que colocamos acima, propomo-nos a encontrar um caminho que não ignore as armadilhas da tradição das artes nas quais estamos imersos.

Insistimos, a arte é uma potencial ferramenta para pensar, de maneira crítica, o mundo e a sociedade, independentemente das esferas de legitimação e consagração que, regidas pelo produtivismo e pela abordagem mercadológica, tendem a suprimir e subestimar a experiência associada

aos processos de pensamento e de conhecimento que se apresentam nos modos de fazer e de elaborar a arte. Considerando as circunstâncias e contextos nos quais estamos inseridos e nos quais dificilmente reverteremos os valores impostos pelo produtivismo, devemos, ao menos, abrir espaço para considerar o próprio exercício do pensar, com todos os sentidos, como um produto em si. Quem trabalha priorizando os procedimentos, mais do que buscando resultados, acaba constituindo um repertório de soluções que são um tipo de saber materializado. Um saber que atua estimulando a imaginação, pois foca em processos, em soluções diversificadas, ativa os sentidos para além de uma única formulação e, ao incluir o Outro (social), problematiza relações, compartilha-mentos, e multiplica os desafios para uma arte que se integre e seja parte de seu próprio contexto.

O saber sensível, com toda a sua subjetividade pode ser explorado sem, contudo, acionar amarras que destroem o melhor de seu potencial. É um saber que provém de um exercício de pensamento complexo e intuitivo, que é, muitas vezes, vilipendiado, deslegitimado por extratos acadêmicos, mesmo no campo de estudos da arte. Consideramos que esta seria uma das grandes contribuições que o campo da poética pode propiciar à sociedade, superando os tantos regramentos duros que restringem a percepção formada de modo mais natural em sua aproximação com a arte e seus processos. A realidade é que não apenas os cursos de arte são produtivistas como as universidades ainda perseguem estes paradigmas.

Em um artigo que problematiza a abertura do campo dos estudos visuais nas universidades modernas, Marquardt Smith analisa as considerações de Bill Readings sobre a questão da excelência produtivista nestes ambientes:

Em *The university in ruins*, Readings persegue a natureza cambiante do papel da universidade moderna. Ele mostra como, desde o final do século XVIII, ela foi constituída por três ideias *divergentes e contínuas*: o conceito kantiano de razão; o edifício humboldtiano de cultura; e sua organização em torno do que ele chama de nossa atual noção tecnoburocrática de excelência. [...] A ideia da universidade *fundada* em seu status como um lugar de crítica, tal como imaginada pelos idealistas alemães, seguindo Johann Gottlieb Fichte, existindo *não para ensinar informação mas para inculcar o exercício do julgamento crítico* e encorajar o conhecimento em e de si mesmo, perdeu-se para um conhecimento determinado pela noção tecnoburocrática de excelência. [...] Readings se refere a um cenário em que o administrador, mais que o intelectual, o pesquisador ou o professor – ou, às vezes o intelectual, o pesquisador, ou o professor como administrador –, é a figura central na universidade e *representa sua tarefa em termos de uma lógica generalizada da ‘responsabilidade’ na qual a universidade precisa perseguir ‘excelência’ em todos os aspectos de seu funcionamento.* [...]

O que é ensinado ou pesquisado, ele conclui sarcasticamente, *importa menos do que o fato de que seja excelentemente ensinado ou pesquisado* (Smith, 2011, p. 47, grifos nossos).

No texto citado por Smith, Bill Readings revela que o Serviço de Estacionamento da Universidade de Cornell recebeu um prêmio pela “excelência em estacionamento” por otimizar o número de vagas em relação ao número de veículos da universidade. A noção produtivista de excelência, portanto, está associada mais às questões quantitativas do que qualitativas. Associamos a lógica da quantidade à predominância de uma formação acadêmica voltada mais para o produtivismo e o mercado, que são instâncias mal constituídas e frágeis em nossos contextos regionais. Não há espaço para todos os egressos nessa esfera, e mesmo aqueles que aí se inserem, têm muita dificuldade para se manter de modo economicamente viável. É de conhecimento geral que a maior parte dos artistas – na nossa região, mas também no resto do país e mesmo fora dele – não obtém seu sustento exclusivamente através do mercado das artes. Uma abordagem genuinamente qualitativa deveria rever as funções sociais e de formação crítica que trespassam e deveriam acompanhar os processos artísticos.

Observações finais

A partir da nossa experiência com os cursos de graduação em Artes Visuais e em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entendemos que se a curricularização da extensão pretende seriamente prestar um serviço à sociedade brasileira, do ponto de vista da formação de massa crítica imbuída de uma responsabilidade social e contextual, deveria repensar tanto as concepções de arte com a concepção de universidade. Para tanto, deveria promover reformas estruturais de base repensando os enxertos extensionistas em uma situação e visão predominantemente produtivista, como temos observado. A maior parte das opções experimentadas no campo das artes, ainda trazem uma tendência demasiadamente produtivista e conservadora, que não valoriza saberes e práticas que escapam do escopo colonialista e de origem eurocêntrica. Seria oportuno rever as funções sociais das esferas da arte e da universidade e seria necessário não apenas solicitar e destinar recursos financeiros e aportes materiais, para que se possa de fato praticar o que está se propondo, como também repensar o modo como se está propondo. As mudanças deveriam ser acompanhadas de uma reformulação das noções de arte e de ensino da arte, reestruturando os Projetos Pedagógicos de Curso, tanto no que diz respeito aos currículos como também nas práticas

e metodologias didáticas e pedagógicas. Em nossa avaliação, a resolução chegou e a comunidade acadêmica pautou e implementou a CHE, porém, aparentemente estamos longe de ver as condições conceituais e materiais para que isso se concretize de modo satisfatório ou adequado aos nossos contextos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 7 de 18 de dezembro de 2018**. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação – PNE 2014-2024 e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-n-7-de-18-de-dezembro-de-2018-55877677>. Acesso em: 28 jul. 2024.

GRAEBER, David; WENGROW, David. **O despertar de tudo**: uma nova história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MASCARO, Alysson Leandro. **Filosofia do direito**. São Paulo: Atlas, 2016.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte: Porto Alegre**, v. 8, n. 15, nov. 1997.

READINGS, Bill. **The university in ruins**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SMITH, Marquard. Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento. **Revista Porto Arte: Porto Alegre**, V. 18, N. 30, maio/2011.

VOZES da Floresta – Ailton Krenak. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 14 abr. 2020. 1 vídeo (59 min. 38 s.). Publicado por Le Monde Diplomatique Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>. Acesso em: 22 mar. 2024.

Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE)

Teaching, learning and participating: extension approaches to the Titanzinho Beach Lighthouse (Fortaleza-CE)

Enseñar, aprender y participar: enfoques de ampliación del Faro de la Playa de Titanzinho (Fortaleza-CE)

Carlos Renato Araujo Freire

Universidade Federal do Ceará

E-mail: crenatoaf@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6819-0862>

Carolina Ruoso

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: carol@ruoso.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3340-4357>

RESUMO

Atualmente, a discussão sobre a curricularização da extensão vem animando as reuniões dos cursos, colocando os professores universitários a pensar sobre a atuação fora dos muros da universidade. O curso de extensão “História, memória e patrimônio: elementos para a formação profissional na cadeia patrimonial”, realizado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/UFC-CNPq), em 2016, é destrinchado, aqui, não apenas como uma experiência de extensão envolvendo a área do patrimônio cultural, mas como oportunidade de se refletir sobre o engajamento coletivo a partir da universidade. Além de nos permitir avaliar os impactos dos processos de formação e de pesquisa quando historiadores, atuam contribuindo nos processos da cadeia operatória da patrimonialização.

Palavras-chave: *Farol do Mucuripe; patrimônio cultural; Fortaleza.*

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

ABSTRACT

Currently, the discussion about the curricularization of extension has been animating course meetings, getting university professors to think about their work outside the university walls. The extension course “History, memory and heritage: elements for professional training in the heritage chain”, held by the Heritage and Memory Studies and Research Group (GEPPM/UFC-CNPq), in 2016, is described here not only as an extension experience involving the area of cultural heritage, but as an opportunity to reflect on collective engagement from the university. It also allows us to assess the impact of training and research processes when historians contribute to the processes of the operational chain of patrimonialization.

Keywords: *Mucuripe Lighthouse; cultural heritage; Fortaleza.*

RESUMEN

Actualmente, la discusión sobre la curricularización de la extensión viene animando los encuentros de cursos, incitando a los profesores universitarios a pensar su trabajo fuera de los muros de la universidad. El curso de extensión «Historia, memoria y patrimonio: elementos para la formación profesional en la cadena del patrimonio», organizado por el Grupo de Estudios e Investigación en Patrimonio y Memoria (GEPPM/UFC-CNPq) en 2016, se describe aquí no sólo como una experiencia de extensión que involucra el área del patrimonio cultural, sino como una oportunidad para reflexionar sobre el compromiso colectivo desde la universidad. También nos permite evaluar el impacto de los procesos de formación e investigación cuando los historiadores contribuyen a los procesos de la cadena operativa de patrimonialización.

Palabras clave: *Faro de Mucuripe; patrimonio cultural; Fortaleza.*

Data de submissão: 21/07/2024

Data de aprovação: 30/10/2024

Nos anos de 2010 e 2016, o Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM) direcionou sua atuação coletiva fora dos muros da universidade, ativando o conceito de patrimônio cultural em prol de uma maior atenção ao Farol do Mucuripe e seu entorno.¹ A distância de seis anos possibilitou refletirmos constantemente sobre nossas ações, sobre a dinamicidade do peso político dado ao conceito na história política recente e sobre a diversidade de papéis que o historiador pode assumir no tempo presente.

O lugar do historiador como profissional do mundo dos museus e dos patrimônios foi objeto de reflexão variada. Manoel Salgado Guimarães identifica formas visuais e imagéticas de se relacionar com o passado, desde a constituição dos Institutos Históricos, no século XIX, que, por sua vez, alinhavam-se com uma longa tradição ocidental dos antiquários que tenciona a experiência e a sua representação em alguma forma de linguagem visual. A resposta para a definição de “quais os meios mais adequados para esta representação levou esta tradição à discussão dos temas relativos à mimese e às diferentes formas artísticas no seu esforço desta representação” (Guimarães, 2002, p. 76).

Márcia Chuva, refletindo sobre o lugar que o historiador tem ocupado no campo da preservação do patrimônio cultural no Brasil, reconstitui a história dessas políticas ligando a construção dos Estados Nacionais no século XIX à emergência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), na década de 1930. Ao referir-se a essa instituição, lembra como Lúcio Costa, autor de ideias seminais no âmbito do campo da preservação, afirmava, em 1949, que o historiador não era dado a objetividade, sendo aconselhável “recorrer a estudantes universitários em períodos de férias e a intelectuais de várias categorias necessitados de amparo” (Chuva, 2008, p. 33).

Segundo Chuva (2008), o arquiteto era considerado o especialista em patrimônio, mas, posteriormente, o campo foi se abrindo para o museólogo, o arqueólogo e o antropólogo, tornando-se, a partir dos anos 1990, o campo muito mais amplo e complexo. Mesmo assim, ao se comparar a atuação do antropólogo que conseguiu emplacar o laudo antropológico no campo indigenista e a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o “historiador se furtou a atuar no campo da preservação do patrimônio cultural – sem investimentos de peso para construí-lo como um objeto próprio de investigação” (Chuva, 2008, p. 40).

Este texto pretende retomar as reflexões sobre o lugar do historiador, mas considerando a posição da própria universidade na fábrica do patrimônio cultural,² no tempo presente. Como o patrimônio cultural deve ser ensinado no ensino superior? Como, por meio desse conceito, aliar ensino, pesquisa e extensão? É possível aliar engajamento social e rigor científico? Qual o papel social da História e do seu profissional em nossa sociedade do tempo presente? Adiantamos que essas questões não foram totalmente respondidas a partir dessa experiência, mas foi capaz de direcionar caminhos que possibilitaram o desenvolvimento de outros projetos e discussões.

Responder a essas perguntas implica uma meditação sobre os papéis que a sociedade atribui e demanda à profissão, ao mesmo tempo que exige a definição do sentido das nossas intervenções no espaço público. Trata-se de uma reflexão sobre o fazer-se historiador no tempo presente diante dos desafios da sua ciência de referência, do poder da política e do mundo dos patrimônios.

O Farol, a cidade e os historiadores

O Farol do Mucuripe se localiza na chamada praia do Serviluz, ponto da cidade de Fortaleza, Ceará, que pode sintetizar o intenso processo de urbanização dos países da América Latina na segunda metade do século XX. Em uma curta distância, mais ou menos 2,5 km, podemos encontrar espaços de intenso aproveitamento turístico de circulação internacional (à beira-mar) e aqueles de moradia caracterizados pela fragilidade fundiária/urbanística e por uma precariedade de assentamentos.³

O discurso de simbiose histórica entre a cidade e o mar é evocado em vários empreendimentos icônicos que animaram processos de revitalização e de recuperação de zonas tidas como decaídas ao redor do País.⁴ Em Fortaleza, o objetivo aparente é complementar a continuidade espacial entre a rede hoteleira da Beira-Mar e o centro antigo. Para isso, formou-se um tipo de corredor cultural, reagrupando a Igreja do Rosário dos Pretos, do final do século XVIII, as antigas praças do Passeio Público e do General Tibúrcio, o Mercado Central, reinaugurado em 1998, um centro de artesanato, implementado na cadeia pública do século XIX, e a Catedral da Sé (1978). Além desses, há cinco centros culturais mais recentes: o Centro Cultural Banco do Nordeste (1998), o Centro Cultural Dragão do Mar (1999), o Centro Cultural do banco Caixa Econômica (2012), reutilizando o volume da Alfândega do final do século XIX, o Centro Cultural Belchior (2017) e a Complexo Cultural Estação das Artes (2022).

A ativa área portuária do Mucuripe recebeu um novo terminal marítimo de passageiros para atracagem de embarcações de até 6 mil turistas, além da modernização de um antigo mercado de peixes. Também foi construída uma escola de gastronomia para atuar em duas frentes: a profissionalização da cultura alimentar e a requalificação do morro Santa Teresinha. Por sua vez, a Praia do Futuro recebeu um amplo projeto de remodelamento urbano em meio a uma série de conflitos jurídicos gerados por uma ocupação desordenada de uma faixa de praia de 7 quilômetros, que soma, hoje, aproximadamente 153 edificações.

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. **Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

Amplamente divulgado nos jornais desde 2010, o projeto Aldeia da Praia é a “solução” mais recente para a praia do Titanzinho. “O berço da tetracampeã de *surf*, Tita Tavares”, pode se transformar por meio da construção de mais de “mil casas novas, em terreno adquirido pela Prefeitura. Além disso, faremos uma praça de 27 mil m², recuperando o farol antigo” e construindo um calçadão de “1700 metros de extensão” (Queiroz, 2013, n.p.).

No ano de 2010, a disputa pelo aproveitamento urbanístico, desse pedaço da orla de Fortaleza, teve um novo capítulo devido à expansão da indústria naval gerada pelo otimismo com a descoberta do pré-sal. No Nordeste, existia a possibilidade de ampliação do estaleiro Atlântico Sul localizado no Porto do Suape (40 km de Recife), além da instalação de estaleiros no pontal do Coruripe, em Alagoas (103 km de Maceió), mais dois no distrito de Maragogipe (133 km de Salvador) e outro em Aracaju (SE). Em Fortaleza, as opções de locais divulgadas pelos jornais seriam os bairros do Pirambu, a comunidade do Poço da Draga e a praia do Titanzinho.

A predileção do executivo estadual voltava-se para a praia do Titanzinho. Em maio de 2010, em seu programa de rádio matinal, o então presidente Lula (Partido dos Trabalhadores – PT) recordou positivamente o passado da indústria naval nos anos 1970, elogiando sua recuperação com 45 mil trabalhadores empregados no setor (Laboissière, 2010). Enquanto isso, o então governador Cid Gomes (Partido Socialista Brasileiro – PSB) divulgou alguns argumentos técnicos e afirmou o seguinte: “nós só temos para o porte desse estaleiro essa possibilidade. Ou é lá ou não será” (Titanzinho..., 2010, n.p.). Por sua vez, a então prefeita Luizianne Lins (PT) recusava dar uma “carta de anuência para o projeto do estaleiro” (Luizianne..., 2010, n.p.) para não “desperdiçar um espaço bonito como aquele, de contemplação, que pode ser aproveitado para potencializar o turismo de Fortaleza” (Luizianne..., 2010, n.p.). Acrescentou que a área se “trata de uma Zona de Proteção Ambiental e a edificação feriria o Plano Diretor da cidade” (Luizianne..., 2010, n.p.), o que impossibilitaria a construção do aterro de um milhão de metros quadrados previsto no projeto (Prefeita..., 2010).

Em meio à falta de consenso entre as autoridades oficiais, uma parte dos moradores do local organizou uma série de manifestações contra a instalação do equipamento na praia do Titanzinho. Por outro lado, o governo do estado mobilizou alguns moradores em uma cerimônia para entrega de um abaixo-assinado a favor da obra do estaleiro. Enfatizava-se a geração de cerca de 1.200 empregos diretos.

Em julho de 2010, a aparente querela política encontrou resolução com a mudança de posição do Poder Executivo Nacional. Após reunião com a Prefeitura, divulgou-se a necessidade de novos estudos para uma melhor localização da construção do equipamento (Lula..., 2010). Em contraposição, houve a “iniciativa de ambientalistas, com o apoio de ONGs e da comunidade” para transformar a área do Titanzinho em uma paisagem cultural reconhecida oficialmente, a fim de tornar “a primeira registrada no Estado” (Praia..., 2010, n.p.). O objetivo era ampliar o tombamento do Farol, visando “o registro do modo de vida do bairro”, mesmo após fracassada “a intenção de construir um estaleiro na praia” (Praia..., 2010, n.p.).

O historiador Antônio Gilberto Ramos de Nogueira⁵ lembrou a relação da comunidade com o espaço, envolvendo a memória “e com várias dimensões da experiência humana e da cultura” (Praia..., 2010, n.p.). O historiador André Nogueira Aguiar⁶ explicou como a chancela da paisagem cultural unia patrimônio material e imaterial com o objetivo de alcançar a preservação do meio ambiente. Por fim, Pedro Fernandes⁷ disse o seguinte: “a nossa preocupação é de perder nosso direito à cidade. A gente nasceu e se criou aqui, com esse contato com o mar” (Praia..., 2010, n.p.).

O caso da praia do Titanzinho reuniu, na mesma arena, a figura do cidadão engajado, do historiador e de um técnico da Prefeitura.⁸ A máquina do patrimônio cultural é ativada com seus procedimentos e ferramentas jurídicas, enquanto o conhecimento acadêmico e disciplinado se vê engajado na disputa pela utilização do espaço. No teatro da política, os dois historiadores se posicionam em favor da permanência da comunidade, contra uma grande obra e em prol da identidade que enfatiza a relação dos sujeitos com a proximidade com o mar.

A articulação entre direito à memória e direito à cidade, presente nas colocações acima, indica como, em 2010, ocorreu uma mobilização associativa comunitária (através do recurso à sua rede associativa), midiática (divulgação das suas pautas nos jornais), jurídica (pelo recurso de uma ferramenta oficial de patrimonialização prevista apenas na legislação federal), política com parlamentares diversos e entidades de classe (Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Ceará, Ordem dos Advogados do Brasil, Federação de *surf* etc.) e até mesmo uma mobilização urbana, por meio de manifestações. Ao fazer uso dessas ações, o valor político forte do conceito de patrimônio cultural foi compartilhado não apenas pelos especialistas, mas em alguma medida pela própria sociedade civil.⁹

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. **Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

O certo é que esse caso sintetiza alguns problemas fundamentais da zona litorânea das capitais brasileiras, principalmente aquelas próximas aos portos, que envolvem disputas pelo território, problemas de estrutura urbana, desigualdades históricas e disparidades sociais bastante salientes. Sob momentos de tensão social, emergem as discussões sobre a propriedade e os sentidos sociais a ser dados ao território, ressoando a discussão sobre o seu passado e a sua história, tornando-a digna de sintetizar o próprio porvir da cidade.

Em 2016, a política cultural referente ao patrimônio cultural sofreu um reverso. Logo ao assumir o cargo, após o impedimento do governo de Dilma Rousseff (2011-2016), o governo do pmdebista Michel Temer (2016-2018) colocou em seus planos de atuação a extinção do Ministério da Cultura (MinC) e a transformação do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional (IPHAN) em uma secretaria (Barbalho, 2017). A resposta dos movimentos sociais organizados ocorreu mediante à ocupação dos prédios ligados ao MinC em diversas cidades. Em Fortaleza, a ocupação do prédio da Superintendência do IPHAN durou cerca de 37 dias.

O governo Temer acabou recriando o MinC e manteve a configuração do IPHAN, tentando conciliar os interesses dos setores culturais e a implementação da sua pauta reformista de viés liberal. Nesse ínterim, veio à tona uma das possíveis razões da proposta de desmantelamento do MinC devido ao escândalo político envolvendo o então ministro da secretaria de Governo Geddel Vieira Lima (MDB). Este pretendia liberar o término da construção do edifício La Vue com 31 andares em plena área de proteção do centro histórico de Salvador (BA) (Paiva, 2017).

As políticas para o patrimônio cultural, por um momento, são discutidas de forma detalhada na mídia nacional: denúncias de corte de orçamento e infográficos sobre poligonal de entorno são divulgadas. O que até então estava fechado e em sigilo pelos partidos no poder se alastrou de forma generalizada, indicando uma transgressão contra o Patrimônio Nacional, a história, e, sobretudo, tornando-se um indício forte de corrupção de um governo que chegou ao poder com o propósito de solucioná-la.

Entre 2010 e 2016, a agenda política oficial da cultura, sob uma análise superficial e apressada, parece ter se desvinculado de uma política nacional voltada para a ampliação da cidadania. Nesse período, observou-se um recuo no debate público, acompanhado por uma exacerbação de tensões e conflitos de caráter nacionalista, utilizados para estabelecer marcadores sociais que conferiram visibilidade a uma nova direita e extrema-direita.

Diante dessa drástica mudança, os temores e medos seriam tanto o desencorajamento do exercício crítico dos saberes e conhecimentos possíveis a partir do patrimônio cultural quanto o aprofundamento do papel secundário da educação patrimonial. Isso leva à consequente subvalorização da função crítica dos pesquisadores e dos outros profissionais da cadeia patrimonial (arquitetos, administradores, historiadores *etc.*), consolidando, assim, o predomínio do conhecimento do objeto em si e para si, ao invés de promover discussões a respeito dos processos de patrimonialização.

A compreensão do patrimônio cultural em si é constantemente evocada como justificativa para emplacar projetos de revitalização vinculados a um “fenômeno mundial de revalorização das áreas frente de água” (Del Rio, 2001, n.p.), que destacam “as áreas portuárias por suas potencialidades paisagísticas, lúdicas, logísticas e imobiliárias, bem como pela revalorização midiática do seu capital simbólico” (Del Rio, 2001, n.p.).

O curso de extensão “História, memória e patrimônio: elementos para a formação profissional na cadeia patrimonial”, realizado pelo GEPPM, em 2016, buscava intervir nessa conjuntura de forma crítica. Depois de alguns anos do perigo de construção do estaleiro, o objetivo era fomentar uma experiência de trabalho cooperativo capaz de se aproximar das memórias comunitárias e das formas não profissionais de olhar o patrimônio cultural. Tratava-se, sobretudo, de uma oportunidade de refletir o engajamento coletivo para a pesquisa a partir da universidade.

Pode-se pensar se o agir em coletivo se trata ou não de uma predisposição natural, se faz ou não parte do nosso instinto e se acontece de forma harmônica sempre que necessário. Agir em coletivo exige não só um aprendizado próprio, mas também um aprendizado desafiador sobre lidar consigo mesmo em contato com o semelhante e a diferença. Exercitar o participar exige aprender a conviver, negociar e almejar objetivos em comum, algo tão caro em um ambiente político demo-

crático. Isso envolve desde as posições políticas à capacidade de trocar saberes específicos na perspectiva de uma formação mais global, conforme preconizado nos módulos do curso de extensão aberto ao público.

Ao nos colocarmos a pensar em uma atividade de extensão, estávamos convencidos da necessidade de operar deslocamentos e reflexões sobre o lugar do historiador e da historiadora como sujeitos dotados de capital intelectual recluso em pesquisas nos espaços de arquivos e bibliotecas. Era preciso pensar as ações de ensinar em consonância com um movimento de abertura para além do espaço exclusivo da universidade, ou seja, inserir as nossas ações na cadeia patrimonial envolvendo não só a interlocução com o mundo dos patrimônios e dos museus, mas também com as escolas, as associações de moradores, as secretarias de cultura, o poder judiciário, as ruas e os diversos espaços da cidade. Pensar uma nova ação de extensão passava por repensar o valor público das ações do historiador como professor e como pesquisador.

O curso

O GEPPM foi criado no âmbito do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará – UFC e liderado desde então pelo Professor Antônio Gilberto Ramos Nogueira. No início de suas atividades, em 2007, havia apenas uma linha de pesquisa, Patrimônio e Memória. No decorrer do percurso acadêmico, as linhas foram ampliadas, principalmente a partir do ano de 2015, refletindo uma maior experiência de reflexão aliada à atuação social mais intensa nessa área da política pública relacionada à cultura e ao ordenamento urbano das cidades. Atualmente, as seis linhas de pesquisa do GEPPM são: História e Patrimônio Documental; Patrimônio e Educação; Patrimônio e Museus; Patrimônio, Cultura e Cidade; Políticas de Preservação do Patrimônio Cultural; Trabalhos da Memória e do Patrimônio.

As atividades iniciais do grupo centravam-se nas suas reuniões de estudos e em dois investimentos coletivos de pesquisa mais sedimentados, envolvendo basicamente estudantes de graduação. A primeira fazia uma aproximação entre uma história intelectual e uma história das políticas públicas, problematizando a institucionalização da cultura na segunda metade do Século XX por meio de um dos órgãos estaduais oficiais: o Centro de Referência Cultural do Estado do Ceará – CERES (1976-1990).

Paralelamente, devido à boa acolhida das trilhas de recepção dos calouros pelos vários centros da UFC espalhados pelo Bairro do Benfica, a segunda linha de pesquisa foi ganhando consistência, transformando a universidade e a sua implementação nesse bairro em objeto de pesquisa historiográfica. Em 2009, o grupo efetua a produção da sua primeira exposição, chamada “Centro de Humanidades (CH) – 40 Anos”, apresentada durante a Semana de Humanidades da UFC, no Museu de Arte (MAUC-UFC), utilizando o acervo fotográfico institucional para a composição do projeto expográfico.

Dois anos depois, seríamos selecionados para participar do Programa de Extensão Universitária (PROEXT 2011) do Ministério da Educação, em colaboração com Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com o Projeto de Extensão “Patrimônio e História Local: Inventário de referências culturais do Benfica (Fortaleza-CE)”. Além disso, outros cursos foram ministrados em centros culturais, memoriais, museus e encontros acadêmicos contribuindo para verificar as relações entre o universo do saber acadêmico e os lugares institucionalizados da cultura.

O curso de extensão marcaria, então, uma certa descentralização da atuação coletiva distante do centro antigo ou das proximidades da universidade. Ainda que na mesma cidade, os locais escolhidos para visita e conhecidos *in situ* em uma atividade de educação patrimonial de maior duração apresentavam uma diferença social significativa.¹⁰

Durante o ano de 2016, foram mobilizados de forma voluntária pelo menos 22 membros do GEPPM,¹¹ seja de forma direta ou indireta, propiciando maior diálogo entre os membros que participaram em momentos diferentes dessa trajetória. Além do departamento de História da UFC, também foram envolvidos o Memorial da UFC, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Secult-CE e a Associação de Moradores do Titanzinho para cooperar com a pesquisa de pós-doutoramento do pesquisador André Nogueira Aguiar, denominada “Pesquisa e Mapeamento do Patrimônio Cultural do Litoral de Fortaleza”.¹²

André Aguiar defende que um dos papéis do historiador é pesquisar, identificar, catalogar e difundir o patrimônio cultural. O historiador deveria interceder junto aos referenciais identitários das comunidades, devendo estar atento aos processos de atribuição de valores que se constroem cotidianamente a partir dos usos que os diferentes sujeitos fazem do litoral. Em suas palavras:

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. **Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

A cultura comunitária e o patrimônio local, nesse contexto, podem dinamizar a convivência social engendrada nesses espaços. Muitas iniciativas oriundas dos movimentos sociais, portanto, demonstram que a situação de “vulnerabilidade” ou “impenetrabilidade” do litoral não é irreversível. Assim, um melhor conhecimento dos lugares e das sociabilidades que os constituem, através do mapeamento dos aspectos que compõe o patrimônio cultural dessas populações, podem indicar caminhos de valorização da memória e dos projetos comunitários (Nogueira, 2015, p. 5).

O projeto previa o fortalecimento das relações entre a universidade e as iniciativas associativas gestadas na cidade, estipulando que a pesquisa acadêmica conseguisse dar algum tipo de resposta às necessidades locais. A produção de conhecimento sobre o espaço deveria estar aliada a uma interseção em sua dinâmica, podendo contribuir com o planejamento sustentável das populações locais, estimular a formulação de políticas públicas e apoiar a valorização da memória local em diversas instituições.

O curso de extensão¹³ foi pensado, inicialmente, para um público de 25 pessoas, divididas entre professores do ensino básico, estudantes universitários, profissionais já atuantes no campo do patrimônio cultural (museus, arquivos, bibliotecas etc.) e um público geral.

A divisão do conteúdo corresponderia às linhas de pesquisa já formalizadas: Aula 1 – Geral (Patrimônio e Memória) 4h/a; Aula 2 – Geral (Patrimônio e Memória) 4h/a; Aula 3 – Políticas de Preservação do Patrimônio Cultural - 3h/a; Aula 4 – Cultura, Patrimônio e Cidade – 3h/a; Aula 5 – Trabalhos da Memória – 3h/a; Aula 6 – História e Patrimônio Documental – 3h/a; Aula 7 – Museus e Patrimônio – 3h/a; Aula 8 – Educação e Patrimônio – 3h/a.

O curso teria uma carga horária total de 26 horas, com aulas semanais aos sábados, e se encerraria ainda no primeiro semestre de 2016. Essa organização priorizava, sobretudo, a divulgação da produção acadêmica interna do grupo, consistindo antes em uma atividade perpassada por um desejo de ampliação de diálogo com outros públicos.

A aproximação de Carolina Ruoso, à época diretora da Coordenadoria de Patrimônio Histórico e Cultural – COPAHC da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Secult-CE mudou as expectativas ao somar outros interesses institucionais: existia a possibilidade de restauração do Farol do Mucuripe pelo Estado, por isso a necessidade de acelerar o processo de pesquisa referente a esse bem

cultural específico. Além disso, Carolina Ruoso entendia que a formação dos membros cooperadores no campo do patrimônio cultural era fundamental, sugerindo um programa que promovesse a vivência de uma experiência por toda a cadeia operatória da fábrica patrimonial. Entendia, também, que precisávamos elaborar metodologias participativas para além do inventário, ampliando, portanto, a participação nos processos de patrimonialização.

Nessa encruzilhada de interesses, a solução encontrada foi ampliar os objetivos gerais do curso ao tentar ensaiar uma pesquisa histórica e multidisciplinar realizada com o próprio público do curso. A divisão dos módulos sofreu uma ligeira adequação, reconfigurando-se da seguinte forma: I – Memória e patrimônio (8 h/a); II – Inventário: Jornais (20 h/a); III – Inventário: História oral (20 h/a); IV – Instrução de tombamento (20 h/a); V – Olhares sobre o patrimônio (24 h/a); VI – Curadoria colaborativa (20 h/a); VII – Montagem de exposições (20 h/a).

Observa-se que a ampliação dos interesses e objetivos foi recebida com empolgação pelo GEPPM, o que resultou em uma carga horária total de 132 horas, 5 vezes maior que o formato anterior. Ao mesmo tempo que se diluiu o caráter de divulgação de uma produção interna, aproximou-se mais do objeto de um projeto de extensão. Consequentemente, a tarefa a ser realizada coletivamente foi modificada; a concentração não seria em lembrar exclusivamente o como dos processos de patrimonialização, realizar-se-ia coletivamente e colaborativamente essa tarefa no percorrer dos módulos, colocando a universidade no centro de um processo colaborativo com outras instituições e agentes da cadeia patrimonial.

A adoção do conceito de inventário se ligaria, de um lado, a uma aproximação com o método da escrita da história acadêmica disciplinada através de procedimentos de produção de documentação e de ferramentas de sistematização de pesquisa, por outro lado, pretendia, sobretudo, enfatizar o trabalho coletivo de pesquisa no qual as formas não profissionais de olhar o patrimônio cultural também fossem valorizadas.

O primeiro módulo apresentou uma breve historicidade de alguns conceitos (história, memória e patrimônio cultural), explorando a diferença entre o mundo antigo e o mundo moderno, problematizando como o conceito de patrimônio cultural ligou-se à consolidação dos Estados-nacionais, mas como hoje seus usos são plurais, marcados também por lutas de reivindicações de direitos e

pela diversificação das identidades. Foram utilizados diversos exemplos, desde as comemorações da Revolução Francesa até os primeiros monumentos construídos enquanto tais na cidade de Fortaleza, como também os passados problemáticos da Segunda Guerra Mundial e da Ditadura Civil-Militar de 1964. Demonstramos como a dicotomia bem delimitada entre a escrita da história e a memória encontra-se em desalinho (Ricoeur, 2007), já que, hoje, a autoridade sobre o passado não é domínio apenas do intelectual *expert*.

A democratização das vozes sobre o passado foi possível a partir da metade do século XX devido ao aumento do capital intelectual, do consumo cultural e do desenvolvimento dos meios de comunicação, tornando constantes as reivindicações de direito à memória, os desejos por tradição e políticas de identidade mais amplas e diversas (Winter, 2006). A participação social torna-se, hoje, um pré-requisito para ter uma maior qualidade democrática nos processos de valorização do passado, seja na sua forma patrimonial ou historiográfica.

O segundo módulo, Inventário – Jornais, pretendia problematizar as imagens historicamente produzidas sobre a área litorânea da cidade, aliando reflexões teórico-metodológicas e atividades práticas de pesquisa na hemeroteca do Núcleo de Documentação e Laboratório de Pesquisa Histórica do Departamento de História da UFC (NUDOC). O objetivo básico era questionar o papel da imprensa como veículo imparcial de informações, enfatizando as possibilidades de interpretação referentes aos conflitos e aos interesses envolvidos na dinâmica sociopolítica da sua enunciação cotidiana.

Os participantes foram divididos em duplas e coletaram, em média 20, matérias dos seguintes jornais: O Povo, Correio do Ceará, Tribuna do Ceará, Unitário, Diário do Nordeste; envolvendo os anos de 1973, 1974, 1975, 1976 e 1977. No geral, o desenvolvimento urbano da cidade foi a temática mais recorrente documentada, como são exemplos a “retirada dos casebres” para o prolongamento da Av. Santos Dumont a fim de chegar à Praia do Futuro (Santos..., 1975, n.p.) e a documentação dos interesses sociais envolvidos na construção de uma das vias litorâneas que liga a cidade de leste a oeste, a Avenida Castelo Branco (Novas..., 1974, n.p.). A temática do patrimônio cultural foi evocada com a inauguração de bustos e com solenidades de inauguração da praça em comemoração à “revolução de 31 de março” (Praça..., 1977). Esse módulo gerou um acervo de mais de 400 matérias sobre diversos aspectos do litoral.

Após cada momento de pesquisa nos jornais, ocorria o retorno à sala de aula para expor e discutir os itens inventariados diante do conhecimento dos participantes. Essa experiência de encontro possibilitou um trabalho e um “esforço de ultrapassar a si mesmo”, próprio do historiador que busca “distanciar-se do presente, deixar de pertencer a ele” por meio do acesso a alguns pedaços do passado (Loriga, 2008, p. 141).

Ao passar as páginas dos periódicos, trocavam-se informações sobre as localidades referenciadas, assim como vivências pessoais e profissionais relacionadas ao espaço do litoral. Foi um momento em que a vida prática se entrelaçou com as histórias que se queria escrever, conectando o ambiente de aprendizado coletivo da universidade com alguns espaços da cidade abordados nos jornais.

Na visualização dos jornais, permitia-se um contato com um objeto concreto que nos dava a ler um passado, mas não de forma individualista. Aprendia-se com o seu par e, depois, com o grupo mais amplo. Aprendia-se com o contato com os documentos, mas também com o falar sobre eles, pois, em cada exposição, discorria-se sobre impressões subjetivas e sobre sua memória pessoal.

Nessa prática, ocorria a desconcentração das responsabilidades na montagem do arquivo da pesquisa, ao mesmo tempo em que se ensinava sobre os possíveis usos daquela fonte em uma possível narrativa histórica. Enfim, essa etapa nos permitiu a aproximação de um processo de ensino-aprendizado mais comunitário e menos verticalizado no tato com documentos e na construção colaborativa de um arquivo. Inventariar os jornais permitiu uma mudança coletiva de percepção sobre a dinâmica histórica dos enunciados relacionados à praia do Titanzinho. Não eram raros os comentários que repetiam a questão da violência como enunciado quase exclusivo da identidade daquele espaço, um estigma que, de tão naturalizado, aparentava retirar a sua própria historicidade.

O terceiro módulo, Inventário: História Oral, tinha como objetivo aproximar os participantes das comunidades ao fazer uso dessa metodologia para produzir entrevistas, encaradas, aqui, como documentos importantes para o conhecimento das sensibilidades urbanas e do patrimônio cultural. A escolha dos colaboradores foi pautada na “diversidade de matizes e modos de vida que habitam o litoral da capital” (Nogueira; Nogueira, 2016, p. 260).

A partir da narrativa de Dona Záida Amora, ouviu-se sobre a mudança do litoral devido à construção do porto do Mucuripe, enquanto José Carlos da Silva relatou os percalços da zona de prostituição do Farol, nos anos 1960. Já dona Maria da Conceição nos informou como a criminalidade virou rotina nos bairros populares. Nessas falas, a história do Titanzinho emerge de episódios trágicos: Dona Zuleide comentou sobre o alto índice de mortalidade infantil, mas também sobressaem os relatos de laços de solidariedade e afeição criados na prática do *surf*, na fala do surfista Raimundo Cavalcante (Nogueira; Nogueira, 2016, p. 261-267). Ainda nesse módulo, foi contada a experiência de Possidônio Soares, presidente da colônia de pescadores Z8, do Bairro Vicente Pinzón, na UFC, e realizada uma visita à Associação de Moradores do Pirambu.

A escuta das falas dessas pessoas, que possuíam uma autoridade reconhecida de “guardiões da memória local”, proporcionou diversas situações capazes de garantir o reconhecimento e a importância da trajetória daquelas pessoas, mas também enfatizou a necessidade da presença política dessas no processo de definição do patrimônio cultural de um território específico. Foi, sobretudo, um momento de escuta e de aprendizado com quem vive cotidianamente o espaço do litoral.

No quarto módulo, Instrução de Tombamento, foi possível a junção de interesses entre a autora e o autor desse texto. Carol Ruoso, lembrando esse momento, considera a importância das relações que aproximam a Museologia da História. Ela reconhece a Museologia como responsável pela elaboração de um conhecimento sobre a matriz de gestão museológica e destaca o papel de Manuelina Maria Duarte Cândido na formação de um pensamento sobre patrimônio cultural e museus no Ceará. Renato Freire, por sua vez, esteve envolvido, em 2015, em uma experiência de pesquisa para Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secult-For) que lhe deixou perguntas sobre o processo de escrita do documento de instrução de tombamento.

Foram retomadas algumas discussões conceituais na formalização de uma escrita coletiva desse documento, associadas às visitas ao Farol do Mucuripe e a uma aula na Associação de Moradores do Titanzinho. De um lado, aprendeu-se como operavam os pertencimentos àquele espaço nas palavras e ações dos próprios moradores, com suas aflições e seus momentos de lazer; por outro, tentou-se contribuir com análises pertinentes aos processos oficiais de patrimonialização, suge-

rindo aos alunos a leitura de algumas instruções de tombamento de nível federal, estadual e municipal. O objetivo era favorecer as trocas entre os alunos do curso e a comunidade, entre as diversas disciplinas acadêmicas e os saberes locais, entre os interesses políticos oficiais e os comunitários.

De forma colaborativa, os trabalhos nesse módulo resultaram na confecção inicial de 5 documentos: levantamento arquitetônico do Farol Velho do Mucuripe; poligonal de entorno; documentação; história; e educação patrimonial. Ao transpor a dicotomia perversa da separação entre “os eruditos não predispostos a aplicar a teoria” e “aplicadores não predispostos – e, na maioria das vezes, sem tempo – a ensaiar voos de erudição” (Oliveira; Freitas, 2020, p. 45), foi possível aproximar professores, peritos, estudantes e comunidade em um trabalho coletivo de criar conhecimento daquele espaço no interior da universidade.

Esse módulo foi o momento de aprender a escrever através de várias mãos, ato que envolveu suas especificidades, exigiu uma prática maior de diálogo entre as partes abrangendo não só o revezamento do falar e do escutar, mas também do discutir e do refletir até a escolha final das formulações. De certo modo, esse módulo se propôs a preencher uma lacuna deixada pelo Estado na proteção do bem, já que inexistiam estudos mais aprofundados.

O módulo Olhares para o Patrimônio foi organizado a partir da ideia inicial do curso: fomentar o debate sobre as seis linhas de pesquisa do GEPPM. A carga horária foi dividida seguindo o espaço das linhas discriminadas anteriormente. Cada momento foi ministrado por 2 a 5 professores, objetivando atualizar os debates conceituais. Foi realizada uma trilha urbana pelo bairro do Benfica, a aula sobre Patrimônio e Documento dialogou com o Instituto Tembetá¹⁴, enquanto o módulo sobre museus aconteceu no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC e, por fim, o momento sobre o tema Educação e Patrimônio ocorreu no Museu do Ceará.

O módulo Curadoria Colaborativa procurou apresentar, a partir das Histórias das Exposições, práticas e teorias em curadoria de exposições: as semelhanças e diferenças e as permanências e rupturas nos modos de trabalhar com a linguagem poética das coisas, considerando as perspectivas cronopolíticas e geopolíticas dos mundos das artes. As investigações a respeito das curadorias colaborativas têm uma relação bastante importante com o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, estudado por Ruoso (2016). A autora pesquisou as experiências de curadoria da insti-

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. **Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

tuição e, analisando os modelos de museu em disputa na cidade, identificou que o modelo de museu público criado pelo MAUC consistiu em um modelo colaborativo, diferenciando-se, portanto, dos modelos de formação de museus públicos apresentados por Pomian (1987, p. 296-303): tradicional, revolucionário, evergetismo e comercial. Na medida em que foram ampliadas as experiências que aproximam as universidades e os museus na realização de oficinas de curadoria de exposição, foi-se construindo nomeações para explicar os diferentes níveis de participação: *sem par*, coletiva, colaborativa, compartilhada, de barricada, de mutirão e de caleidoscópio (Ruoso, 2019).

O módulo de Montagem de Exposições aconteceu como um desdobramento do módulo em Curadoria Colaborativa. No primeiro, foi elaborado o que se denomina Roteiro Narrativo Curatorial para que, por meio do trabalho de montagem e desmontagem das imagens e das fontes coletadas nos módulos de inventário, fosse possível elaborar uma proposta de exposição. Assim, de maneira colaborativa, foram selecionadas as imagens e as fontes para compor os Núcleos Narrativos que tratavam dos temas mais específicos da pesquisa realizada. Foram organizados grupos de trabalho para cada Núcleo Narrativo que criou composições, recortando, destacando, montando e desmontando para montar outra vez, de acordo com Georges Didi-Huberman (2000), uma narrativa histórica que se apresenta em forma de exposição.

Diante do cenário disponível, foi considerada a montagem de uma exposição virtual. Foram realizados exercícios de montagem dos núcleos narrativos e, embora a experiência tenha ocorrido, a exposição não foi publicada para todos os públicos, ficando acessível apenas para os integrantes do curso. Como foi um exercício realizado em um curto período, não era possível, por questão de direitos de uso de imagem, tornar a exposição de acesso aberto.

Em suma, a existência das ruínas do antigo Farol do Mucuripe foi tratada como coisa a ser reconstruída pelo saber-pesquisar. Especialistas, professores, arquitetos, historiadores, moradores, pedagogos, advogados, museólogos participaram na promoção da sistematização do farol, não para tentar recompor um lugar na identidade nacional, mas sim como necessidade de reconhecimento imediato da garantia de direito ao espaço em que habitam, um espaço herdado e reivindicado há tempos.

Considerações finais

Em 2021, após mais uma ação de limpeza comunitária recente, o farol foi repintado¹⁵ pelo grafiteiro e morador do local @Spote_ink com alguns dizeres, dos quais destacam-se dois aparentemente conflitantes: área de risco de ser feliz e bem-vindo ao abandono. 2023: o Farol continua em ruínas, apesar dos estudos arqueológicos visando uma possível restauração terem se iniciado em agosto desse ano (Freitas, 2023).

De 2016 para cá, cada um dos envolvidos no curso continua a realizar suas próprias iniciativas, mas também existem oportunidades as quais foi possível conjugar esforços. Se pensarmos bem, em uma escala micro, não se passou um tempo tão curto assim para um Grupo de Estudo e Pesquisa; algumas pessoas entraram, outras se afastaram e completamos 10 anos de atuação em 2017. Nesse meio tempo, muitas atividades ocorreram: as trilhas urbanas no bairro do Benfica continuaram recebendo os calouros do curso de História da UFC, a construção de redes se desenrolaram com outros cursos de curta duração sendo ministrados em 2017 no Encontro Internacional de Direitos Culturais na Universidade de Fortaleza (Unifor) e outro no Museu da Cultura Cearense em 2018. E ainda no primeiro semestre de 2019 foi ofertada pela primeira vez a disciplina História e Patrimônio Cultural para o curso de História da UFC.

Muito se sucedeu dentro da secretaria de cultura de Fortaleza, mas nesse parágrafo podemos resumir em uma frase: o pedido de tombamento da paisagem do bairro foi arquivado. Fora dela ocorreram outros fatos políticos: de um lado na Esquerda, uma nova vitória eleitoral do Lula aconteceu, Luizianne de Oliveira Lins foi eleita deputada, os irmãos Ferreira Gomes continuam ativos, enquanto isso do lado da Direita, também, se passaram alguns fatos... talvez o mais relevante foi o momento Bolsonaro pai.

Voltando... em um olhar retrospectivo... podemos nos perguntar: quais partes do curso e quais os produtos gerados tiveram uma solução satisfatória? Talvez o curso não se configure como uma situação binária de “acerto” ou “erro”, mas sim um esforço para multiplicar as ferramentas de patrimonialização, torná-las mais públicas. Ou seja, atualizar o uso do conceito de patrimônio cultural para torná-lo relevante nos caminhos para compreender e agir no mundo.

Após alguns anos, podemos elaborar melhor uma análise dos possíveis impactos desta experiência? Podemos começar imaginando quais foram as contribuições em nossas trajetórias, nós os proponentes do curso de extensão e para o próprio grupo de pesquisa? Citamos: o fortalecimento do papel da universidade nos processos de patrimonialização, reforçando a necessidade de formação em pesquisa voltada para o campo do patrimônio cultural.

O trabalho conjunto dos membros do GEEPM, como ação coletiva, ampliou o repertório individual de cada pesquisador envolvido, fosse um estudante de graduação, pós-graduação ou um profissional. Muitos dos membros estavam atuando no campo do patrimônio cultural em diferentes setores e, puderam, naquele momento, compartilhar as suas dúvidas, as suas questões e, especialmente, as suas descobertas sobre a pesquisa a partir dos desafios da prática do historiador, deste modo, podemos ressaltar que as trocas foram muito enriquecedoras criando no grupo um repertório comum partilhado.

Este repertório comum partilhado está relacionado a uma compreensão de que a educação faz a patrimonialização participativa junto da pesquisa, como dois exemplos: Inventário Participativo e Curadoria Participativa. A participação promove engajamento em diferentes níveis, neste caso, aprender como se faz ajuda a entender a complexidade dos bastidores da patrimonialização.

Elaboramos uma proposta de Instrução de Tombamento que ainda será entregue para o Coepa (Conselho Estadual do Patrimônio Cultural), nem apresentamos o documento aos moradores do Grande Mucuri. É um documento elaborado coletivamente que, apesar das impossibilidades, nos apresenta um olhar sobre os modos de proteção do Farol do Mucuri. É importante, destacar que muitas das vezes a presença dos estudos sobre Patrimônio Cultural nos cursos de História estão associados ao Ensino de História. Quando nos referimos a educação + pesquisa no processo de musealização, não estamos nos referindo apenas ao Ensino de História, estamos afirmando que há uma operação historiográfica que faz de maneira articulada (educação + pesquisa) quando nos referimos aos processos de patrimonialização participativa.

As metodologias de participação no campo do patrimônio cultural podem estar mais relacionadas às possibilidades de distribuição das ferramentas da fábrica patrimonial. Para que não se perpetue uma Retórica da Perda, e sim para que se possa ativar uma Retórica da Luta, é necessário a refe-

rência à pesquisa de Gleyce Kelly Heitor (2021), que propõe uma contra-leitura dos museus como lugares de memória de Pierre Nora (1984) e abre os caminhos para a construção de uma política cultural nas universidades que crie zonas de contato partindo da noção de que Patrimônio Cultural e Museu são lugares de Luta!

As práticas de ensino que utilizam a cooperação na universidade estão dispostas ao enfrentamento do medo criado por uma continuidade da cultura escolar que vê o erro e o não-sucesso como fonte de castigo (Luckesi, 1990). Ao invés do clima de medo e de culpa por não se saber o padrão sobre um conceito hegemônico de patrimônio cultural, priorizou-se a empatia, a cooperação e o ativismo, capazes de gerar um sentimento de satisfação na construção do conhecimento referente ao Farol.

A aproximação extensionista realizada pelo GEPPM, além de instrutiva, foi um modo de engajamento na conservação da área histórica do Farol da Praia do Titanzinho, fazendo com que se pensasse em aspectos relevantes para a curricularização da extensão discutida com mais intensidade a partir de 2018, a saber: a ampliação do diálogo e do contato entre as disciplinas, a necessidade de se alinhar leituras teóricas com a pesquisa empírica, a discussão política e a ação fora dos muros da universidade. Ademais, essa iniciativa fomentou a necessidade de se pensar a participação comunitária nas políticas públicas de cultura e educação, como o conceito de patrimônio cultural pode ser utilizado em diversas experiências de ensino, entre outros aspectos. Ao pensar o chão da universidade como lugar de práticas extensionistas, as temáticas e as abordagens utilizadas trouxeram à tona o lugar de importância da extensão universitária para a cidade, sua força de influência e incentivo na luta pela preservação do patrimônio cultural.

Em síntese, o distanciamento sobre o processo que permitiu tornar o Farol uma ruína dá lugar, assim, ao que poderá ocorrer e ser reconstruído através do diálogo da universidade com os espaços que circundam aquela construção do século XIX, não apenas para ensinar, mas também para aprender com seus agentes.

Referências

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MINC e a politização do campo cultural brasileiro. **Políticas Culturais em Revista**, v. 10, p. 23-46, 2017.

FREIRE, Carlos Renato Araujo; RUOSO, Carolina. Ensinar, aprender e participar: aproximações extensionistas com o Farol da praia do Titanzinho (Fortaleza-CE).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53613> >

CABRAL, Sidarta Nogueira. **A experiência de educação patrimonial no grupo enxame**: o Mucuripe conta sua cultura a partir de suas juventudes. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: COPEDOC (Org.). **A pesquisa histórica no IPHAN**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. P. 27-43

DEL RIO, Vicente. Voltando às origens. A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos. **Arquitextos**, a. 2, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/859>. Acesso em: 13 jun. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

FREITAS, Bia. Estudos arqueológicos desvendam estrutura militar sob o Farol do Mucuripe. **Jornal O povo**, Fortaleza, 16 ago. 2023.

GUIMARAES, Manoel Luiz Salgado. Expondo a história: imagens construindo o passado. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 71-86, 2002.

HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**: de la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Les Editions de la MSH, 2009.

HEITOR, Gleyce Kelly Maciel. **Quando o museu é uma luta**. Análise da criação do Museu da Beira da Linha do Coque (PE) e Museu das Remoções (RJ). 2021. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LABOISSIÈRE, Paula. Investimentos na indústria naval ajudam a gerar emprego, diz Lula. **Notícias Uol**, Brasília, 10 mai. 2010.

LORIGA, Sabina. A imagem do historiador, entre erudição e impostura. In: PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Imagens na história**. São Paulo: Hucitec, 2008.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Prática escolar**: do erro como fonte de castigo ao erro como fonte de virtude. São Paulo: Cortez, 1990.

LULA garante estaleiro no Ceará, mas projeto passará por novos estudos. **Jornal O povo**, Fortaleza, 17 jul. 2010.

LUIZIANNE diz não ao estaleiro no Titanzinho. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 04 mar. 2010.

NOGUEIRA, André Aguiar. **Pesquisa e mapeamento do patrimônio cultural do litoral de Fortaleza**. Projeto do programa de pós-doutorado para jovens doutores, edital Funcap, Fortaleza, 2015.

NOGUEIRA, André Aguiar; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Patrimônio cultural do litoral de Fortaleza: os desafios da pesquisa histórica. **Revista Tempos Históricos**, v. 20, p. 241-271, 2016.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (Dir.). **Les lieux de mémoire**: tome I. Paris: Gallimard, 1984. P. 16-52.

NOVAS praias para Fortaleza. **Jornal Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 09 out. 1974.

OLIVEIRA, Maria Margarida Dias de; FREITAS, Itamar. Patrimônio e ensino de história: cinco decisões do professor. **Escritas do Tempo**, v. 2, n. 5, 2020. P. 175-197.

PAIVA, Marcelo Cardoso de. Passando dos Limites: o Corredor da Vitória em Salvador e o IPHAN. *In*: Encontro internacional sobre preservação do patrimônio edificado – Arquimemória, 2017, Salvador. **Anais**. Salvador: IAB-BA, 2017.

PINHEIRO, Valéria; PEQUENO, Renato. Planejamento Popular como estratégia de resistência e existência frente à ameaça de remoção do Titanzinho/Serviluz em Fortaleza. *In*: ACIOLLY, Fernanda; ROLNIK, Raquel; SANTORO, Paula Freire (Org.). **Cartografia dos territórios populares**: produção, transitoriedade e despossessão. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2020. P. 01-421.

POMIAN, Krzysztof. **Collectionneurs, amateurs et curieux**. Paris; Venise: XVI - VIII siècle. Collection [Bibliothèque des Histoires](#). Paris: Gallimard, 1987.

PRAÇA Marcílio Dias foi inaugurada ontem. **Jornal O povo**, Fortaleza, 1 abr. 1977.

PRAIA do Titanzinho pode virar patrimônio cultural. **Jornal O povo**, Fortaleza, 7 jul. 2010.

PREFEITA – Estaleiro seria o assassinato da orla. **Jornal O povo**, Fortaleza, 22 jun. 2010.

QUEIROZ, Adriano. Aldeia da Praia, no Serviluz, deve ficar pronta até junho de 2015, afirma Salmito Filho. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 04 jun. 2013.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUOSO, Carolina. Curadoria de exposições, uma abordagem museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. *In*: ARAÚJO, Bruno Melo de *et al.* **Museologia e suas interfaces críticas**: museus, sociedade e os patrimônios. Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia. Recife: Editora UFPE, 2019.

RUOSO, Carolina. **Nid de Frelons**: neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2001). 2016. Tese (Doutorado em Histoire de l'Art) – Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

RUOSO, Carolina; CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. O vestido: arte urbana, passagens, percursos etnográficos e patrimoniais. *In*: MAGALHÃES, Fernando *et al.* (Org.). **Museologia e Patrimônio**. [S.l.]: Leiria, 2020. P. 157-180.

SANTOS Dumont: começou a retirada dos casebres. **Jornal O povo**, 21 nov. 1975.

TITANZINHO é único lugar para estaleiro, diz Cid. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 03 fev. 2010.

WINTER, Jay. A geração da memória: “reflexões sobre o ‘boom da memória’ nos estudos contemporâneos de história”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

NOTAS

- 1 O velho Farol do Mucuripe teve sua planta formalizada em 1829, foi construído na década de 1840 por mão-de-obra de negros escravizados e não passa por restauro desde 1982. Não é o propósito deste texto traçar um histórico detalhado dos usos desse espaço, mas, ainda hoje, é lembrado o período que o Farol foi utilizado como Museu do Jangadeiro, no começo dos anos 1980.
- 2 O conceito “fábrica do patrimônio cultural” é utilizado aqui sob a influência dos textos da socióloga Nathalie Heinich (2009), que afirma que a ativação do conceito de patrimônio cultural foi modificada depois de muito tempo desde sua institucionalização no início do século XX, no caso brasileiro, na década de 1930. No tempo presente, a especialização dos profissionais responsáveis pelas visadas que elegem o patrimônio cultural contrastam com os olhares não especializados e emocionados de um grande público; ambos movem uma série de ações preservacionistas ou não sobre uma diversidade de objetos, elegendo uma gama de valores e de discursos que não estão mais restritos a uma concepção clássica da história da arte e da arquitetura.
- 3 Para uma observação do Farol e seu entorno, ainda que distante, recomendamos a sua visualização no Google Maps: <https://maps.app.goo.gl/EZVf2EoHozLtwqay6>.
- 4 Experimentada de forma vertiginosa no Rio de Janeiro desde o início dos anos 1980 e em Salvador, Recife e São Luís a partir dos anos 1990, também ganhou um novo fôlego na espacialidade da cidade de Fortaleza. A agenda política, econômica e social que pretende torná-la uma capital de serviços do século XXI encontra eco no campo político do município e do estado, ainda que em ritmo gradual e fracionado, desde a abertura democrática iniciada nos anos 1970.
- 5 Então representante da Associação Nacional de História – ANPUH no Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico-Cultural – CONPHIC.
- 6 Morador do bairro e então coordenador de Patrimônio Histórico-Cultural da Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secult-For).
- 7 Membro do conselho gestor da Organização dos Movimentos Populares.
- 8 Especificamente sobre o caso estaleiro, há um subcapítulo da tese de André Aguiar que merece atenção. Não é o caso de se aprofundar sobre isso nesse texto, mas os e as interessadas podem procurar a “solicitação de tombamento”, elaborada por uma equipe de especialistas, sobretudo, não historiadores que consta nos arquivos da Secretaria de Cultura de Fortaleza.
- 9 Toda essa movimentação se torna mais compreensível dentro do debate sobre o plano diretor de Fortaleza e as disputas em torno da implementação da Zona Especial de Interesse Social Prioritária (ZEIS) tão bem analisada por Pinheiro e Pequeno (2020).
- 10 Em 2010, o Centro possuía o IDH de 0,555589243, ocupando a 23ª posição, e o Benfica possuía o coeficiente 0,574172751, estando na 19ª posição, entre os 119 bairros de Fortaleza. Por sua vez, o bairro Cais do Porto, bairro da praia do Titanzinho, ocupava a 98ª posição, com o índice de 0,223566183 (Fortaleza, 2010), bairro esse habitado por cerca de 22.382 pessoas, dessas pelo menos 15 mil crianças. No ano de 2013, cerca de 90% da população dessa área foi beneficiária do Programa Bolsa Família.
- 11 Foram eles: Antônio Gilberto Ramos Nogueira, Yazid Jorge Guimarães Costa, Maria Josiane Vieira, André Aguiar Nogueira, Italo Bezerra Viana Júnior, Carlos Renato Araújo Freire, Thiago Eloi Bahia, Carolina Ruoso, Everaldo Gomes Dourado, Adson Rodrigo Silva Pinheiro, Vagner Silva Ramos Filho, Hildebrando Maciel Alves, Raimundo Aterlane Pereira Martins, Gabrielly Pamela Lopes Soeiro, Francisco Weber Pinto Porfírio, Karla Cristine Rodrigues, Daniel Barreto Lopes, David Felício Araújo, Ulysses Santiago de Carvalho, Pedro Henrique da Silva Paes e Roberto Sabino Silva.
- 12 André Aguiar possui uma longa trajetória de reflexão sobre esse território. Para maiores informações, consultar o lattes dele: <http://lattes.cnpq.br/2433107960898031>.
- 13 É necessário afirmar que esse curso de extensão não é a única ação universitária naquele espaço. Embora um levantamento detalhado fuja aos objetivos deste texto, no decorrer da escrita deste artigo, tivemos notícias, pelo menos, das ações do grupo Enxame (Cabral, 2016), do Instituto Três Mares (<https://www.instagram.com/institutotresmares/>) e do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC (<https://www.instagram.com/lamur.ufc/>).
- 14 O Instituto Tembetá se define como “uma entidade civil sem fins lucrativos, de personalidade jurídica, interesse público e caráter cultural que busca proteger o Patrimônio Histórico, Arqueológico, Arquitetônico, Cultural, Paleontológico, Artístico, Ambiental e Paisagístico do Estado do Ceará e das demais unidades federativas do país”. Mais informações em: <https://www.tembeta.com.br/>.

NOTAS

15 Houve uma intervenção de grafite anterior, no ano de 2013, dentro do Festival Concreto, já bem problematizada por Carolina Ruoso e Manuelina Cândido (2020).

Comunidade e atuentes no mesmo palco: reflexões sobre a implementação de atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins

Community and actor on the same stage: reflections on the implementation of academic extension activities in the Theater Degree Course at Federal University of Tocantins

Comunidad y actuar en un mismo escenario: reflexiones sobre la implementación de actividades de extensión académica en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Tocantins

Marcial de Asevedo
Universidade Federal do Tocantins
E-mail: marcial@uft.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0550-5157>

Heitor Martins Oliveira
Universidade Federal do Tocantins
E-mail: heitor_oliveira@uft.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0211-2789>

ASEVEDO, Marcial de; OLIVEIRA, Heitor Martins. **Comunidade e atuentes no mesmo palco: reflexões sobre a implementação de atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53617> >

RESUMO

Experiências e reflexões referentes a atividades de extensão integradas à matriz curricular do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. O texto faz um paralelo entre a relação ator/personagem e atuante extensionista/comunidade, a fim de indicar reflexões sobre alteridade, identidade e produção estética e de conhecimento. Relata o processo criativo do espetáculo *Arekba* e de como esse se configura enquanto temática e elemento cultural a partir da interação com a comunidade. Posteriormente, descreve a criação da cena *Repete*, feita a partir dos relatos de sonhos pessoais de alunos da Educação de Jovens e Adultos. Aborda a interação dialógica entre universidade e comunidade, seus desafios e conquistas, tanto no âmbito artístico quanto educacional.

Palavras-chave: *teatro; extensão; comunidade; alteridade; processo criativo.*

ABSTRACT

Experiences and reflections regarding outreach activities integrated into the curricular matrix of the Theater Degree Course at the Federal University of Tocantins. The text draws a parallel between the actor/character relationship and extension agent/community, in order to indicate reflections on alterity, identity and aesthetic and knowledge production. It reports on the creative process of the *Arekba* show and how it is configured as a theme and cultural element based on interaction with the community. Subsequently, it describes the creation of the *Repete* scene, made from reports of personal dreams from Youth and Adult Education students. It addresses the dialogical interaction between university and community, its challenges and achievements in both the artistic and educational spheres.

Keywords: *theater; outreach; community; otherness; creative process.*

RESUMEN

Experiencias y reflexiones sobre las actividades de extensión integradas en la matriz curricular de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Tocantins. El texto traza un paralelo entre la relación actor/personaje y agente de extensión/comunidad, con el fin de indicar reflexiones sobre la alteridad, la identidad y la producción estética y de conocimiento. Se informa sobre el proceso creativo del espectáculo *Arekba* y cómo se configura como temática y elemento cultural a partir de la interacción con la comunidad. Posteriormente, se describe la creación de la escena *Repete*, elaborada a partir de relatos de sueños personales de estudiantes de Educación de Jóvenes y Adultos. Aborda la interacción dialógica entre universidad y comunidad, sus desafíos y logros tanto en el ámbito artístico como educativo.

Palabras clave: *teatro; extensión; comunidade; alteridade; proceso creativo.*

Introdução

O Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT) aprovou, em dezembro de 2022, uma nova versão de seu Projeto Pedagógico de Curso, que teve como principal objetivo adequar a matriz curricular à regulamentação das atividades acadêmicas de extensão nos cursos de graduação, conforme as normas mais recentes estabelecidas no âmbito federal e institucional. Este trabalho contextualiza, apresenta e discute as primeiras experiências dos autores como docentes nesse contexto.

Em que pese a compreensão já consagrada da indissociabilidade de ensino, pesquisa e extensão como tripé da universidade, conforme previsto no artigo 207 da *Constituição de República Federativa do Brasil de 1988* (Brasil, 1988), a Resolução CNE/CES n. 7 de 18 de dezembro de 2018 foi um marco, na medida em que estabeleceu, em seu artigo 4º, que as atividades de extensão “devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Conselho Nacional de Educação, 2018, n.p.). Além da obrigatoriedade da carga horária, a Resolução estabelece princípios e diretrizes para implementação. Entende-se como atividades acadêmicas de extensão aquelas que envolvem diretamente as comunidades externas à instituição de ensino superior e que estão vinculadas à formação do estudante (Art. 7º). As atividades de extensão devem se articular ao ensino e à pesquisa, promovendo a reflexão ética quanto à sua dimensão social (Art. 6º, inciso IV).

A partir das políticas e resoluções nacionais, a Universidade Federal do Tocantins (2021) estabeleceu as diretrizes internas para creditação da extensão nos currículos de seus cursos de graduação. Diante das possibilidades de operacionalização apontadas pela instituição, o Colegiado do Curso de Licenciatura em Teatro optou pela modalidade de componentes curriculares de extensão e ações curriculares de extensão em formato disciplinar, cujas ementas indicam o conteúdo e a

metodologia extensionista. Portanto, a integração das atividades acadêmicas de extensão à matriz curricular buscou ressignificar o currículo, abordando as temáticas da formação do licenciando em Teatro, na perspectiva da interação dialógica com a sociedade.

Desde a versão anterior de seu Projeto Pedagógico (Universidade Federal do Tocantins, 2018), o Curso de Licenciatura em Teatro da UFT organiza a sua estrutura curricular e campos de atuação dos docentes em quatro núcleos: Formação Geral, Práticas da Cena, Teoria Teatral e Práticas Pedagógicas. Para a revisão mais recente do Projeto Pedagógico (Universidade Federal do Tocantins, 2022), em atendimento às diretrizes curriculares nacionais e institucionais, a carga horária a ser destinada às atividades acadêmicas de extensão foram atribuídas a componentes curriculares de extensão pertencentes a cada núcleo, buscando-se integrar a metodologia extensionista a cada aspecto da formação do estudante. Os autores deste trabalho atuam no núcleo de Práticas da Cena, que passou a comportar as componentes curriculares Práticas Cênicas Extensionistas I e II, que os estudantes devem cursar no sexto e sétimo períodos, respectivamente.

Conforme o PPC vigente, em termos da concepção da estrutura curricular:

O Núcleo de Práticas da Cena oportuniza a experiência prática e a reflexão pedagógica nos processos de criação cênica, favorecendo seus múltiplos aspectos e estimulando a experimentação dos diversos elementos da encenação: atuação, direção e elementos técnicos da cena, em contextos e estilos variados. A ênfase em processos de montagem propicia a aproximação com a realidade do mundo do trabalho tanto do artista da cena quanto do professor de teatro (Universidade Federal do Tocantins, 2022, p. 18-19).

Portanto, as componentes curriculares extensionistas integram-se a essa concepção, enriquecendo a formação do estudante com os desafios da interação dialógica e de vivenciar processos de criação cênica em contexto de aproximação às realidades e demandas sociais. As experiências relatadas e discutidas, neste trabalho, proporcionaram que estudantes vivenciassem as funções de atores/atrizes em processos criativos teatrais e, simultaneamente, atuantes extensionistas na busca por diálogo e contextualização de suas práticas cênicas em situações específicas junto a comunidades externas à universidade.

Neste trabalho, adotamos a noção de atuante extensionista como recurso para diferenciar do conceito de ator e, no caso deste texto, insere-se nas funções de artista e professor em formação. Todavia, entende-se como atuante todo aquele que se predispõe à ação, ou seja, aquele que tem o impulso inicial de facilitador e de ir ao encontro buscando ouvir e compreender elementos de realidades distintas da sua. O atuante sabe que terá papel fundamental nas atividades a ser desenvolvidas na e com a comunidade, sem, entretanto, colocar-se como eixo das circunstâncias. Ele pode ser até um integrante da própria comunidade. Basta que ele tenha a intenção de olhar para o outro a fim de conhecê-lo e juntos criar um espaço de troca efetiva, ações de mudança e reflexão a partir dessas mesmas trocas.

A atuação cênica, por sua vez, foi o principal elemento do fazer teatral desempenhado pelos estudantes nessas experiências. O recorte sobre o conceito de ator de teatro que abordamos se faz na ideia de alguém que tem um personagem a ser representado. Como nos pontua o doutor em Artes, Daniel Furtado Silva:

Vestir a máscara, encarnar um papel, representar um tipo, viver o personagem, todas são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com um outro, distinto da pessoa que lhe dá forma no palco, um outro a que são atribuídas características específicas, físicas e/ou de temperamento, e que, até bem pouco tempo, remetia a um tempo e espaço distintos do aqui/agora da representação (Silva, 2013, p. 28-29).

O foco está, portanto, na relação dialética entre pessoa e personagem, e os elementos da ficção a ser materializados pelo ator através de seu corpo/voz, intelecto e emoções. O ator, é visto como aquele que dará substância às ideias, ideias essas indicadas por falas e rubricas dentro de uma dramaturgia pré-existente ou construída no próprio processo criativo para a cena.

Para entendermos os conceitos de comunidade e extensão, atemo-nos a ideias que privilegiam o diálogo entre comunidade e atuante extensionista, em que os sujeitos trabalham juntos na busca de uma produção de conhecimento plural e significativa para ambos os lados, tendo as concepções de educação e extensão universitária de Paulo Freire como horizontes (Jacinto; Martins, 2021).

A própria concepção de comunidade se estabelece como um espaço de construção de sentidos, em que os indivíduos compartilham valores e questionamentos convergentes e não apenas como uma área delimitada espacialmente. Assim, surge a diferenciação relevante entre comunidade local, estabelecida a partir da delimitação geográfica, e comunidades de interesse, as quais, mesmo que não delimitadas geograficamente, são delimitadas ideologicamente pela identidade comum compartilhada entre seus membros (Nogueira, 2019, p. 78).

Por fim, busca-se mapear elementos do processo de interação e criação artística que o teatro na/ com a comunidade pode oferecer. Estabelece-se, assim, um campo de ação das possibilidades de extensão e processos criativos em arte dentro dela, em que a alteridade se transforma em tema e estímulo estético, configurando éticas pessoais e coletivas no diálogo contínuo entre comunidade e atuante. Pretendeu-se, dentro das limitações e contingências encontradas, desenvolver, nas experiências aqui relatadas, uma prática de teatro *com* a comunidade:

aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo (Nogueira, 2019, p. 79).

Na concepção do teatro com a comunidade, cada público específico requer uma abordagem própria, visando dar significado cultural e relevância social ao resultado cênico. Em uma de nossas experiências, o público infantil foi tomado como prioritário. A ideia de teatro infantil que adotamos remete às mudanças de um teatro que, ao mesmo tempo que sabe das especificidades de uma comunicação voltada às crianças, não se furta de experimentar outros elementos de composição e estética advindos de pensadores e criadores contemporâneos.

Essa alteração se expressa mediante a reafirmação de uns e a transformação de outros desses aspectos que estariam incidindo na disseminação do conceito de teatro infantil. A saber: a criança como o principal receptor do fato teatral; o adulto como principal produtor da realização cênica; as linguagens artísticas concebidas a partir de uma enunciação que dialoga com as crianças; a família como centro de proteção da criança e mediação com a arte teatral; o teatro como espaço de socialização do universo infantil. [...] Algumas propostas cênicas tentam abranger esses desafios, dando sinais dessa tendência que está pondo em xeque a visão moderna da infância e a sua relação com o teatro (Leyva, 2014, p. 29).

Portanto, trata-se de um teatro que abarca possibilidades expressivas do universo infantil em diálogo com corporeidades e sonoridades mais abertas e investigativas, buscando uma relação horizontal com o espectador, que instigue sua criatividade e participação ativa.

Esses entendimentos fundamentam nossas ações pedagógicas e extensionistas, bem como nossa compreensão dos resultados práticos das experiências e de seus significados. O objetivo deste texto é fazer um paralelo entre a relação ator/personagem e atuante extensionista/comunidade, a fim de indicar reflexões sobre alteridade, identidade e produção estética e de conhecimento.

A metodologia adotada enquadra-se, portanto, como uma abordagem qualitativa de natureza aplicada e objetivo descritivo. O procedimento metodológico adotado é de pesquisa narrativa:

A pesquisa com narrativas de histórias vividas nos parece carregada de possibilidades emancipatórias. Temos aprendido que ao olharmos para nós mesmas/os e compreendermos que nossas aprendizagens estão relacionadas às nossas redes tecidas na experiência pessoal (singular) e coletiva (social), podemos nos abrir à possibilidade de perceber o quanto as histórias dos outros são também tecidas por meio dos seus vividos, possibilitando um conviver na diferença sem hierarquização (Reis, 2023, p. 7).

O procedimento metodológico da pesquisa narrativa dialoga com os aspectos pedagógicos e extensionistas de nossa temática, na medida em que procura tecer as histórias vivenciadas coletivamente na perspectiva singular do primeiro autor deste trabalho. A tessitura dessa narrativa recorre à memória, construída em experiências compartilhadas, e aos registros das experiências que foram produzidos: planos de disciplina, projetos de extensão cadastrados institucionalmente, painel virtual colaborativo alimentado pelos estudantes e postagens em redes sociais produzidas visando a socialização e divulgação das ações.

A disciplina Práticas Cênicas Extensionistas I foi ofertada pela primeira vez no segundo semestre letivo de 2023 para estudantes do sexto período do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT, com atividades de agosto a dezembro, com dez estudantes. O processo criativo desenvolvido foi caracterizado pela integração com a disciplina Montagem Cênica: Estudos Corporais, com outros dez estudantes. Os estudantes de Práticas Cênicas Extensionistas I participaram das atividades simultaneamente como atores e como atuantes extensionistas. Os estudantes de Montagem Cênica: Estudos Corporais participaram das atividades como atores.

Paralelamente, o diálogo com a comunidade foi estabelecido por meio do contato com a Associação de Moradores do Setor Lago Norte, bairro adjacente ao plano diretor de Palmas-TO. Esse espaço oferta à comunidade atividades como aulas de capoeira e aulas de violão no período noturno, sendo esse turno de funcionamento um fator de feliz congruência com o funcionamento do curso. Nos primeiros contatos com o espaço, constatou-se que o principal público envolvido nas atividades é composto por crianças, com cerca de trinta a quarenta crianças e adolescentes frequentando regularmente as atividades.

A interação com a comunidade se desenvolveu por meio de visitas de observação, apresentação de uma peça que os estudantes tinham construído no semestre anterior, participação em uma roda de capoeira, rodas de conversa e comunicação contínua com lideranças comunitárias. Paralelamente, a criação cênica calcada nesses diálogos foi desenvolvida nos encontros na universidade. O processo culminou com a apresentação do espetáculo de teatro infantil *Arekba*, no dia 7 de dezembro de 2023, na sede da Associação.¹

A disciplina Práticas Cênicas Extensionistas II, por sua vez, foi ofertada pela primeira vez no primeiro semestre letivo de 2024 com a participação de 10 estudantes do sétimo período, muitos dos quais haviam cursado Práticas Cênicas Extensionistas I no semestre anterior. As atividades ocorreram de março a junho de 2024. Dessa vez, o contato foi estabelecido no contexto de uma comunidade escolar da modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA), do Sesc de Palmas-TO.

De acordo com as tratativas iniciais, as atividades seriam desenvolvidas de maneira intensiva, com uma montagem cênica envolvendo os estudantes da universidade e da escola em conjunto. Entretanto, devido a mudanças no corpo docente da escola, não foi possível levar à frente essa proposta. A interação foi mantida, com encontros pontuais em forma de rodas de conversa e oficinas de teatro. Como na experiência do semestre anterior, paralelamente, nos encontros na universidade, desenvolveu-se o processo de criação cênica calcado nesse diálogo. A culminância ocorreu no dia 22 de maio de 2024, com apresentação e bate-papo sobre a cena *Repete*.

A narrativa que se segue procura tecer os sentidos dessas experiências na perspectiva do primeiro autor deste trabalho, desenvolvida em uma estrutura de escritos de artista.

ASEVEDO, Marcial de; OLIVEIRA, Heitor Martins. **Comunidade e atuantes no mesmo palco: reflexões sobre a implementação de atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53617> >

Construir pontes entre abismos

Inicialmente, apresentamos as reflexões do primeiro autor durante a experiência de montagem da peça *Arekba* com estudantes da componente curricular de Práticas Cênicas Extensionistas I em diálogo com a comunidade da Associação de Moradores do Setor Lago Norte. As reflexões são apresentadas em tom de depoimento, que reflete as inquietações, impressões e conclusões do primeiro autor ao longo da experiência. A narrativa mescla, de maneira poética, conceitos de atuação, ator, atuante, personagem, teatro infantil, comunidade, extensão e teatro em comunidades, discutidos acima.

Fico imaginando uma metáfora lúdica para a relação do atuante extensionista (professor e/ou artista) com a comunidade nos projetos de extensão em arte.

A comunidade está para o atuante extensionista assim como o personagem está para o ator dramático.

O personagem é uma criação ficcional.

A comunidade tem seu imaginário particular, advindo de histórias pessoais que se cruzam em uma coletividade múltipla.

O personagem tem falas definidas, que vão sugerindo possibilidades de uma personalidade, de uma direção de caráter.

A comunidade tem seu lugar de fala, criado pelas visões de mundo das pessoas envolvidas, visões compartilhadas por narrativas similares entre si.

O personagem tem indicações de suas ações e emoções dadas pelas rubricas.

A comunidade age e sente a partir de seu referencial social e psíquico, livre para entrar e sair de cena quando e do modo que quiser ou puder.

O personagem é externo ao ator, embora o obrigue a criar uma intimidade intelectual e afetiva durante o processo de criação.

A comunidade também é externa ao atuante extensionista, e o obriga às mesmas dimensões humanistas.

O ator contribui com sua história pessoal para preencher as lacunas da individualidade do personagem.

O atuante, professor ou artista, tem a sua história pessoal de fundo para dialogar com as demandas subjetivas da comunidade.

O ator dispõe de sua intelectualidade para alcançar as sutilezas da inteligência do autor por trás das falas ditas pelo personagem.

O atuante extensionista traz seu conhecimento para apresentar possíveis propostas de atividades e dinamismos que conversem com as questões da comunidade.

O ator predispõe seu corpo para dar vida às ações físicas e vocais do personagem.

O atuante enquanto indivíduo acaba se integrando ao corpo coletivo que o encontro entre ele e a comunidade forma.

O ator decora textos.

O atuante ouve o texto das entrelinhas nas relações intersubjetivas.

O ator se prepara física e emocionalmente com seus alongamentos e aquecimentos, jogos e treinamento técnico.

O atuante extensionista se prepara principalmente na sua capacidade de se abrir ao novo das realidades distintas à sua.

O ator entende as circunstâncias dadas da peça, e as improvisa.

O atuante entende as circunstâncias dadas da vida, e tenta contribuir com elas.

O ator ensaia para que suas descobertas sobre a personagem se fixem e amadureçam esteticamente.

O atuante experimenta formas diversas para interagir com a comunidade, buscando também uma maturidade nas ações e relações.

O ator busca a plateia para a concretização do fenômeno teatral.

O fenômeno a ser realizado na extensão pode até ser estético também, mas busca antes de tudo uma transformação de realidade, em que comunidade e atuante estão no mesmo palco.

Em essência, ator e atuante extensionista estão de frente para o Outro, e querem agir para criar relações.

Relações de questionamento e reflexão, de proposições ativas para soluções intelectuais, simbólicas, afetivas ou mesmo materiais.

Sabemos que o outro é sempre um abismo.

Citando um trecho de minhas colocações para relatório final da disciplina Práticas Cênicas Extensionistas II, no primeiro semestre letivo de 2024: "Como a gente se prepara para ir de encontro a alguém? A gente toma tempo, fica bonito e pensa nas melhores ideias que podemos ter para falar com a outra pessoa. A gente usa nossa melhor imaginação, e torce para que o outro saiba usar sua imaginação também. (...) O que a gente sabe só tem valor se o outro puder saber também. E o que a gente tem que saber juntos é mais ou menos simples, mais ou menos geral. Mais ou menos já está latente e vivo na infância de todos. O problema é como sabemos. O problema é que temos línguas diferentes para falarmos das mesmas dores e alegrias. Os pais falam de um jeito, a escola fala de outro, o mercado fala de um terceiro modo. Como aprender a cantar com os pássaros? É preciso entender de pássaro, de cantar e de aprender."

E a extensão parece buscar construir pontes entre esses abismos.

De ferro e flores. De sabores e saberes. De vida, enfim.

Não sei por que, mas sempre que penso em criar alguma peça de teatro para apresentar fora dos muros da universidade, eu penso em teatro infantil.

Pode parecer que eu esteja subestimando tanto a capacidade de entendimento da comunidade não acadêmica em partilhar assuntos mais dramáticos ou conceituais, quanto o teatro infantil como arte menor e mais fácil de ser apreendida pelos meus estudantes.

Ao contrário, sabemos que agradar às crianças, ainda mais em tempos tão acelerados e tecnológicos, não é tarefa fácil. A atenção dos pequenos é cada vez mais diluída entre inúmeras possibilidades de interesse. E o virtual tem proporcionado estímulos intelectuais e sensórios com mais intensidade e realidade que o próprio presencial.

E sabemos que podemos falar sobre qualquer assunto no teatro infantil, desde que seja em uma linguagem e abordagem acessíveis ao universo infantil, e que não ofenda à integridade moral e psíquica das crianças.

Pressinto que o lúdico é um campo de trabalho que me relaxa enquanto professor-encenador. Com o lúdico eu sei que vou encher os olhos do espectador, vou divertilo e entretê-lo de forma dinâmica e poética.

E é exatamente por conta desse estar à vontade com o estilo, que podemos arriscar dizer o que quisermos. Sabemos que o jogo a ser instaurado com a comunidade-plateia vai se utilizar de elementos que ela entende quase que imediatamente.

As brincadeiras, as músicas populares, o colorido dos figurinos, a alegria de atores interpretando crianças. Tudo isso está na base cultural brasileira, e fornece um material extremamente rico e plural para a criação de uma peça teatral.

Arekba, a peça infantil que criamos no semestre segundo semestre letivo de 2023 dentro da disciplina Práticas Cênicas Extensionistas I, se propõe exatamente a criar cenas físicas e sonoras a partir de algumas brincadeiras e memórias de infância.

A partir desse material pessoal e coletivo, buscou-se improvisar corporalmente elementos do pique-pegas e sonoramente trazer músicas importantes para os estudantes do nosso curso e suas habilidades em canto e instrumento.

Com os movimentos de pegar, puxar, passar por debaixo das pernas, fugir, rolar, correr, advindos de piques-pegas diferentes que os próprios estudantes trouxeram, utilizou-se dos entendimentos de corpo e espacialidade labanianos para criar novos movimentos tanto individuais quanto coletivos, e posteriormente unir esses gestos em uma coreografia que explicitasse a alegria pueril e as relações dinâmicas que os jogos e as brincadeiras imprimem em nossos corpos.

O trabalho de musicalidade partiu de canções que fossem importantes para a infância dos estudantes, e de como criar cenas a partir dos conteúdos e sentidos que essas músicas tinham para a turma. Utilizou-se também de repertório que alguns alunos já possuíam com brincadeiras sonoras para crianças, bem como músicas tradicionais da cultura Xerente, já que dois dos estudantes são dessa etnia. Sempre buscando teatralizar essas sonoridades, espacializá-las em cenas também poéticas e divertidas.

Criando um exercício cênico cheio de partituras corporais lúdicas e dinamizadas, com músicas tanto executadas ao vivo quanto masterizadas, criando um espaço de experimentação e investigação teatral, que potencializa as possibilidades estéticas do teatro infantil como lugar de encantamento, mas também de escolhas formais diferentes das que se imaginam para uma narrativa infantil.

Arekba significa convite em língua Akwẽ², e se tornou um espaço em que todos pudessem brincar e trazer sua identidade para a roda de dança e música que o teatro sempre possibilita.

Até que a comunidade trouxe a capoeira como elemento da sua realidade para compor a peça.

E a extensão foi contemplada em sua forma mais potente. O outro foi visto e ouvido em seu lugar de existência mais latente e vivo.

As pontes de flores foram erguidas, e os abismos conversaram (Marcial de Asevedo, Palmas, jun. 2024).

Portanto, a perspectiva poética permite aprofundar o entendimento e significado da experiência extensionista como elemento de transformação do papel docente e do processo de formação dos estudantes. Nessa experiência, a comunidade externa foi representada, principalmente, por crianças, com as quais interagimos nas diferentes etapas da ação.

Sonhos simbolizados e re-ativados

A experiência com a componente Práticas Cênicas Extensionistas II foi desenvolvida com adultos em contexto escolar da educação básica. A temática foi construída a partir do diálogo e os desdobramentos da ação foram condicionados pelas circunstâncias concretas da inserção dos estudantes na comunidade e das limitações das relações institucionais e da duração do semestre letivo.

Para falar melhor de como a comunidade pode estar na base de um processo extensionista, prefiro relatar a experiência vivida pela mesma turma na disciplina Práticas Cênicas Extensionistas II, nesse primeiro semestre de 2024.

A parceria foi firmada com a EJA (Educação de Jovens e Adultos) do Sesc de Palmas. A ideia era criar um espetáculo com os estudantes da EJA (acompanhado e com suporte dos nossos estudantes da UFT) a partir dos relatos dos sonhos de vida desses estudantes do Sesc.

Por conta de alguns contratemplos de logística interna do Sesc, acabamos nos desvinculando do projeto do espetáculo. Mas graças a duas intervenções que fizemos com a turma da EJA, acabamos tendo em nossas mãos os textos que eles escreveram sobre os próprios sonhos de vida.

Ser enfermeiro, ser ator, veterinário, terminar os estudos, ter um caminhão e sair pelo mundo... A constelação é enorme. Até porque nenhum sonho é pequeno.

Então resolvemos criar entre nós um exercício cênico usando os relatos deles.

A primeira etapa foi ler os textos. Cada estudante escolheu dois deles. Como eram transcrições diretas das falas (escritas por outros alunos da EJA que não quiseram participar como atores), os relatos tinham muita repetição de palavras e expressões, às vezes frases inteiras. Ficamos imaginando então que tipo de personagem ou em que situações as pessoas falam repetidamente. Pessoas com ansiedade, atendente de telemarketing, pessoas impositivas, delirantes... A constelação de circunstâncias e traumas parece ser ainda maior.

Foi por conta dessas características das personas criadas, que os estudantes decidiram chamar a cena de *Repete*.

O segundo momento foi fazer com que os textos, as páginas escritas fossem usadas como elemento de cena mesmo, materializadas no espaço. Quanto mais concretamente pudermos dar ao sonho de alguém, mais estamos sugerindo que é possível realizá-lo. Improvisamos então algumas possibilidades de como dispor as folhas pelo espaço da sala, como colocá-las em cena, tanto pelo desenho no chão quanto pela qualidade da ação dos atores.

Depois foi só cada estudante ler um texto de cada vez, e criarmos com os outros colegas um coro corporal que ia ilustrando ou reverberando poeticamente os textos ditos. Os atores iam se revezando entre falar e participar do coro, executando partituras corporais muito simbólicas que dialogavam com o sonho a ser ouvido, ampliando suas interpretações, sugerindo outras maneiras de se conectar e viver esses desejos tão preciosos.

Combinamos então de apresentar a cena para os estudantes autores dos sonhos.

Tirando de novo a citação do meu relatório da disciplina: "O que assusta é que é muito emocionante isso tudo. Colher sonhos das pessoas, criar cena a partir deles e apresentar esses mesmos sonhos para essas mesmas pessoas. Parece homenagem.

Parece tributo aos sonhos, à nossa capacidade de inventar outros de nós em nós mesmos. Uma reverência à nossa teimosia em querer crescer e ser feliz. E vou te dizer: até mesmo a sugestão de que a felicidade é uma das opções possíveis de vida já emociona muito! Teatro como lugar de onde se vê, de ver a si. E lembrar do que queremos ainda ser, do movimento contínuo do porvir. Sinalizar na concretude da cena o que ainda não existe materialmente, mas é pulsão latente dentro dos corações. Vestir o invisível, e dar contorno à imaginação, como um fantasma camarada, desses vestidos de lençol com olhos grandes. Descobrir que nossos sonhos não são ridículos, e servem até como estímulo poético. E que dar forma às ideias é aquecer um pouco mais a noite de nossas desesperanças. O que emociona é que agora somos o espelho na frente do espelho coletivo que é o teatro. E nos refletiremos até o infinito. Abismo de rosas. Sem fim.”

Em geral, o mais emocionante foi ver o estudante da EJA que quer ser ator, assistindo outros estudantes-atores encenando o sonho dele.

Teatro espelhando vidas ao espelhar a si mesmo.

O artista sempre sabe que trocar com a plateia é seu foco primordial. Que poder dizer e fazer o que se acredita na frente do outro é muito potente e catalizador de experiências únicas.

O professor sempre soube que partilhar conhecimento é fazer girar a roda da formação, contribuindo diretamente para o pensamento coletivo e suas implicações efetivas na sociedade.

O atuante extensionista (também artista e professor) pode ter a possibilidade de ouvir antes o que a plateia quer ver, de saber quais conhecimentos sua sala de aula precisa para se sentir contemplada e ativa no processo de aprendizagem.

O atuante dessa vez se aproxima muito do movimento do xamã, que conhece as mazelas e os desejos de sua aldeia antes de partir para o topo da colina e sonhar as soluções. Soluções que ele trará em forma de mitos, poções e unguentos, cantigas e danças rituais.

O atuante extensionista, nem que seja por pouco tempo, é integrado à comunidade ao saber de suas demandas, de seus conflitos e expectativas. Ele não chega com o problema resolvido, mas antes, ele mesmo se coloca dentro da problematização, usa de sua experiência e conhecimento para propor discussões e possíveis respostas a serem trabalhadas no coletivo.

O outro se torna Um comigo. Feito ator e personagem, sujeito e comunidade.

Como metáfora que diz que a rosa não é parecida com o amor. A rosa É o próprio amor (Marcial de Asevedo, Palmas, jun. 2024).

Nessa reflexão, os paralelos entre conceitos do fazer teatral e conceitos da extensão universitária são costurados poeticamente e refletem como o primeiro autor vivencia o processo criativo nesse contexto. Ele busca dar sentido à proposta curricular da extensão a partir de suas concepções e escolhas artísticas e pedagógicas.

Desconhecimentos dentro de desconhecimentos

As reflexões específicas sobre cada experiência destacada nas seções anteriores fundamentam uma reflexão mais geral sobre a relação entre fazer teatral e extensão universitária no currículo. Os docentes são levados a repensar o seu papel e repensar as temáticas e conteúdos que necessitam ser abordados no processo formativo. A relação com a comunidade é vista como uma espécie de encomenda para o artista.

De toda essa interação com a comunidade, sinto que para o artista existe uma mudança radical nas escolhas dos temas para a criação estética.

Nunca se sabe o que o outro quer ou precisa contar. O que o outro vai trazer de demanda que espelhe sua realidade e anseios.

O artista parece se colocar na posição de ter de criar sob encomenda. Porém, essa encomenda não vem de uma cobrança por um produto acabado e concluído, como um cliente que só se preocupa em saber se seu pedido foi atendido satisfatoriamente.

Essa encomenda da comunidade pressupõe envolvimento, comunicação de saberes e quereres distintos, em busca de um produto muito mais personalizado do que massificado, de um teatro em que palco e plateia se diluem no espaço simbólico das trocas humanas.

Claro que o artista sempre vai se utilizar das escolhas estéticas que faz com os seus trabalhos (e essas mesmas escolhas mudam ao longo do tempo). Entretanto, ter temáticas por vezes diametralmente opostas ao seu repertório, dadas pela comunidade, o obriga a repensar tanto seus métodos criativos quanto seus objetos estéticos.

A arte é reflexo dos mundos externo e interno do artista. Então uma ideia nova com certeza vai produzir obras novas.

A comunidade interfere ativamente nas escolhas do artista, nas suas motivações e percursos.

Por isso talvez o compartilhar da cena pronta, a partir dos desejos da comunidade, seja tão emotivo e mobilizador. O teatro se torna espelho direto da plateia, mediado pela estética, mas profundamente conectado com sua realidade.

Já para o professor, que prepara seus estudantes para se encontrarem com a comunidade, é um jogo de desvendar desconhecimentos dentro de desconhecimentos.

O professor tem à frente de si duas alteridades, e ambas vão demandar potencializar os encontros, seja pelo conhecimento de todos os lados, seja pela sensibilidade em saber ouvir e transpor histórias.

O professor vai ser um caçador de identificações, entre ele e seus estudantes, com os estudantes entre si, entre ele e a comunidade e entre a comunidade e os estudantes. Reconhecendo as forças de proposição entre eles, sugerindo ações que estejam abertas às mais variadas reações. Ou reagindo às ações advindas tanto dos estudantes quanto da comunidade.

O professor tem de ser um *expert* em frustrações de plano de ensino, e um improvisador de caminhos e possibilidades ativas tanto quanto um bom ator.

A sala de aula se transformou no mundo, o público se ampliou para além de suas expectativas, e a peça tem que ir se modificando conforme o movimento coletivo dos participantes envolvidos. E todos estão participando, de um jeito ou de outro. Talvez devêssemos voltar a nos inspirar em Shakespeare, que sabia elogiar a rainha dentro de uma fala de um personagem plebeu, ou indicar fragilidades do reino contando a história de um príncipe atormentado. O teatro continuará tendo seu papel social de modo pulsante e poético, onde agora o público pode atirar sonhos ao invés de tomates, pode mudar o curso da narrativa e dos processos pelo lado de dentro da criação. Ser e ser o outro; eis a questão. Tão antiga quanto o teatro, e tão contemporânea quanto viver juntos buscando um futuro múltiplo e em uníssono com todas as nossas mazelas e esperanças (Marcial de Asevedo, Palmas, jun. 2024).

Portanto, o desafio da implantação das atividades curriculares de extensão no contexto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, motivou uma reflexão sobre o papel social do teatro. Realizar práticas cênicas inseridas na metodologia extensionista revelou-se como forma de aprofundar temas e saberes do próprio teatro que o ensino e a pesquisa não contemplam da mesma forma.

Considerações finais

As experiências vivenciadas nas disciplinas Práticas Cênicas Extensionistas I e II revelam as potencialidades das atividades acadêmicas de extensão para o processo de formação dos estudantes e para problematização dessa formação na perspectiva da reflexão ética e estética sobre o papel social do fazer teatral.

A implementação dessas atividades revelou grandes desafios práticos, na medida em que nos deparamos com as circunstâncias e contingências particulares de cada interação com diferentes espaços e contextos comunitários. Em nossas experiências, por exemplo, o tempo de interação efetiva com as comunidades ficou limitado pelas possibilidades de convergência de calendários e por contratempos. Outra questão relevante a se destacar é a descentralização dos conteúdos no planejamento pedagógico, convidando a um novo enquadramento da ação docente, em seus aspectos artísticos e conceituais, a partir da metodologia extensionista.

Em suma, as atividades acadêmicas de extensão no Curso de Licenciatura em Teatro fomentam a interação dialógica entre universidade e comunidade e ocasionam seus próprios desafios e conquistas, tanto no âmbito artístico quanto educacional.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2023]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 jul. 2024.
- CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Resolução n. 7 de 18 de dezembro de 2018. **Diário Oficial da União**, Brasília, 19 de dezembro de 2018, p. 49 e 50, 2018.
- JACINTO, Adriana Giaqueto; MARTINS, Eliana Bolorino Canteiro. A construção do conhecimento na extensão universitária a partir de uma experiência freireana. **Educ@**. Porto Alegre, v. 44, jan./abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2021.1.33110>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- LEYVA, Luvel García. Em busca de uma semântica do teatro infantil: algumas reflexões à luz da contemporaneidade. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 27-38, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v4i2p27-38>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Tentando definir o teatro da comunidade. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 77–81, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312902042007077>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- REIS, Graça. A pesquisa narrativa como possibilidade de expansão do presente. **Educação & Realidade**, v. 48, p. e123291, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-6236123291vs01>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SILVA, Daniel Furtado Simões da. **O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo**. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS. **Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Licenciatura em Teatro, Câmpus de Palmas (Atualização 2022)**. Palmas, 2022. Disponível em <https://docs.uft.edu.br/share/s/g3A1ckGjTL25SvfJqlHa-w>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS. **Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Licenciatura em Teatro, Câmpus de Palmas (Atualização 2018)**. Palmas, 2018. Disponível em https://docs.uft.edu.br/share/s/ipSttlT_QfyfJP9ayF1v-A. Acesso em 20 jul. 2024.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS. **Guia de creditação da extensão nos currículos dos cursos de graduação da Universidade Federal do Tocantins - UFT**. Palmas, 2021. Disponível em <https://docs.uft.edu.br/share/proxy/alfresco-noauth/api/internal/shared/node/df5SrVh4RpWOcsF38trUQg/content>. Acesso em 20 jul. 2024.

NOTAS

1 Espetáculo de teatro infantil *Arekba*. Direção: Marcial Asevedo. Direção musical: Heitor Martins Oliveira. Elenco de estudantes extensionistas (turma de Práticas Cênicas Extensionistas I): Carlos Daniel Barbosa Pajeu, Dora Maria Soares de Oliveira, João Welson Pereira de Almeida, Lais Paz Duarte, Larissa Ribeiro Benigno, Lorrane Chagas Casimiro, Luan Crispim de Andrade, Mirian Gomes Rodrigues, Rodrigo Amorim Soares. Elenco adicional (turma de Estudos Corporais): Amauri Lima Sinomri, Chesley Rodrigues dos Santos, Evelyn Vitoria Jacoby, Luma Gomes Soares, Marcos Paulo Machado Sousa, Railene Soares de Vasconcelos, Valmir Hêsukamêkwa Xerente, Yara Virgínio Póvoa Magalhães.

2 Idioma do povo Xerente, que vive no cerrado do Tocantins em terras delimitadas cerca de 70km ao norte da capital Palmas-TO. A turma da disciplina Montagem Cênica: Estudos Corporais contava com dois estudantes originários deste povo.

As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território

The arts of presence and university extension: perspectives on the curricularization of body-territory dramaturgies

Las artes de presencia y extensión universitaria: perspectivas sobre la curricularización de las dramaturgias cuerpo-territorio

Éder Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB

E-mail: ederdelrodrigues@ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3994-5970>

Eloisa Leite Domenici

Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB

E-mail: eloisadomenici@gfe.ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0126-5337>

RESUMO

Este artigo traça um paralelo entre a inserção das artes e a da extensão no âmbito universitário, a partir do conceito de corpo-território como chave para se pensar a Arte como rede extensiva e a extensão enquanto via estruturante da decolonialidade na composição dos currículos. Com o objetivo de contextualizar a práxis sensível do corpo e suas dramaturgias junto ao binômio arte-extensão, analisa-se três experiências artístico-extensivas vivenciadas na Universidade Federal do Sul da Bahia: *Encontro de saberes*, *Grupo de Dança da UFSB* e o *Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. Ao refletir sobre experiências assentadas em território, em que as comunidades constituem a base epistemológica do conhecimento, busca-se levantar pontos de tensão entre os desafios do reconhecimento

SILVA, Éder Rodrigues da; DOMENICI, Eloisa Leite. As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53615> >

das artes da presença como via de desterritorialização dos saberes e os meandros de curricularização da extensão.

Palavras-chave: *artes da presença; dramaturgia expandida; extensão universitária; corpo-território.*

ABSTRACT

This article draws a parallel between the insertion of arts and extension in the university context, based on the concept of body-territory as a key to thinking about Art as an extensive network and Extension as a structuring way of decoloniality in the composition of curricula. With the aim of contextualizing the sensitive praxis of the body and its dramaturgies together with the art-extension binomial, three artistic-extension experiences experienced at the Universidade Federal do Sul da Bahia are analyzed: *Encontro de saberes, Grupo de Dança da UFSB e o Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. By reflecting on experiences based in territories where communities constitute the epistemological basis of knowledge, we seek to raise points of tension between the challenges of recognizing the arts of presence as a way of deterritorializing knowledge and the intricacies of curricularization of extension.

Keywords: *arts of presence; expanded dramaturgy; university extension; body-territory.*

RESUMEN

Este artículo traza un paralelo entre la inserción de las artes y la extensión en el contexto universitario, a partir del concepto de cuerpo-territorio como clave para pensar el Arte como red extensa y la Extensión como forma estructurante de la decolonialidad en la composición de los currículos. Con el objetivo de contextualizar la praxis sensitiva del cuerpo y sus dramaturgias junto al binomio arte-extensión, se analizan tres experiencias artístico-extensivas vividas en la Universidad Federal do Sul da Bahia: *Encontro de saberes, Grupo de Dança da UFSB e o Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. Al reflexionar sobre experiencias basadas en territorios donde las comunidades constituyen la base epistemológica del conocimiento, buscamos plantear puntos de tensión entre los desafíos de reconocer las artes de la presencia como una forma de desterritorializar el saber y las complejidades de la curricularización de la extensión.

Palabras clave: *artes de presencia; dramaturgia ampliada; extensión universitaria; cuerpo-territorio.*

Introdução

Atualmente Arte e Extensão têm convergido caminhos de maior abrangência quanto ao reconhecimento de suas fontes, epistemologias e práticas, ainda que a construção desse reconhecimento tenha sido gradativamente verticalizada, no século XX. A interface desses dois campos apresenta núcleos em comum capazes de estruturar uma nova tessitura sobre o papel da universidade, principalmente quando as experiências se sobrepõem aos conteúdos e potencializam as vias interdisciplinares, dialógicas, coletivas e decoloniais para a construção de saberes. No movimento sincrônico e indissociável de um corpo-território, que é, ao mesmo tempo, artístico e extensivo, singular e coletivista, sensível e político, alguns pontos de tensão em torno da curricularização desses conhecimentos geram debates no âmbito pluricultural.

Os primeiros movimentos em torno do pensamento e inserção da extensão na universidade remontam ao século XX e denotam o amadurecimento gradual do entendimento da própria universidade como uma instância móvel e das atividades extensivas como um caminho concreto dessa mobilidade:

A prática de atividades de Extensão Universitária, no Brasil, remonta ao início do século XX, coincidindo com a criação do Ensino Superior. Suas primeiras manifestações foram os cursos e conferências realizados na antiga Universidade de São Paulo, em 1911, e as prestações de serviço da Escola Superior de Agricultura e Veterinária de Viçosa, desenvolvidos na década de 1920. No primeiro caso, a influência veio da Inglaterra; no segundo, dos Estados Unidos. No final da década de 1950 e início da de 1960, os universitários brasileiros, reunidos na União Nacional dos Estudantes – UME, organizaram movimentos culturais e políticos que foram reconhecidos como fundamentais para a formação das lideranças de que carecia o País, além de demonstrarem forte compromisso social e buscarem uma atuação interprofissional, por meio de metodologias que possibilitavam a reflexão sobre sua prática (Forproex, 2012, p. 12).

Encontrar caminhos para a efetiva transformação do pensamento circundante acerca da extensão em uma prática estruturante do âmbito universitário tem sido uma prerrogativa que nutre novos olhares sobre o papel da universidade na construção, socialização e partilha dos conhecimentos produzidos, ou mesmo, na expansão desse pensamento em torno de tessituras pluriversais para a construção coletiva dos saberes.

Nessa perspectiva, torna-se possível traçar um paralelo entre o atual debate da curricularização da extensão e o próprio percurso de inserção das artes no âmbito educacional brasileiro, primeiro enquanto “atividade” e, somente, no final do século XX, como campo de conhecimento. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, sancionada em 20 de dezembro de 1996 (LDB 9.394/96), torna obrigatório o ensino de Arte nas escolas de educação básica, inserindo a Arte enquanto campo epistemológico no percurso formativo, finalmente, em igualdade com as demais disciplinas do currículo escolar da rede básica e, conseqüentemente, ratificando a necessidade da expansão de cursos superiores nas universidades responsáveis pela formação licenciada dos profissionais correlacionados.

Nesse processo que ganhou destaque no final do século passado, torna-se fulcral destacar o trabalho de Ana Mae Barbosa à frente do reconhecimento e da institucionalização das artes na formação básica, equiparando-a, sistematicamente, cognitivamente e metodologicamente, aos outros campos epistemológicos. Esse reconhecimento no país desencadeou a formulação dos Parâmetros Curriculares Nacionais PCN's da área de Artes (1998), fruto das discussões e do movimento de arte-educação, que passou a assegurar a sua implantação, paulatinamente, nas escolas da rede regular, com destacado avanço em relação à Lei n. 5.692/71 e sua restritiva e relativista legislação em torno da obrigatoriedade da então intitulada “Educação Artística”, inserida, nesse contexto educacional da década de 70, como uma “atividade” avulsa e exercida por docentes formados em qualquer área.

No campo das artes, em especial das artes da presença,¹ o reconhecimento dessa exigência – garantida por meio da legislação brasileira – , também trouxe componentes instigantes para se pensar a estrutura das próprias escolas da rede básica enquanto redes extensivas, uma vez que as artes da presença só se efetivam a partir do encontro. Nessa via mútua e compartilhável dos

processos criativos, tornou-se ainda mais notória a necessidade de integrar o espaço educacional com a comunidade, garantindo a fluidez das artes em seus meandros processuais, caravanas de repertório e impactos socioculturais.

Nesse panorama e interfaces da inserção e reconhecimento da extensão e da própria Arte como campo epistemológico na universidade, já nos anos 2000, é possível apontar avanços e, ao mesmo tempo, inúmeros desafios que essa inserção encontrou (e ainda encontra), principalmente no que tange aos paradoxos entre o que garante a legislação e a efetiva práxis implantada no *corpus* universitário. No caso da extensão, durante grande parte do século XX, também foi vista apenas como um conjunto de atividades complementares e de divulgação, com importância subtraída em relação aos conhecimentos que, até então, possuíam destaque preponderante nos currículos:

No início da década de 2000, a Extensão Universitária já havia adquirido significativa densidade institucional, no que se refere à Constituição de 1988, à legislação federal e às regulamentações do FORPROEX. Estava superada a concepção de que a Extensão Universitária seria simplesmente um conjunto de processos de disseminação de conhecimentos acadêmicos por meio de cursos, conferências ou seminários; de prestações de serviços, tais como assistências, assessorias e consultorias; ou de difusão de conhecimento e cultura por meio de eventos diversos e divulgação de produtos artísticos. A Extensão Universitária tornou-se o instrumento por excelência de inter-relação da Universidade com a sociedade, de oxigenação da própria Universidade, de democratização do conhecimento acadêmico, assim como de (re)produção desse conhecimento por meio da troca de saberes com as comunidades (Forproex, 2012, p. 17).

No caso das artes, ainda que a LDB 9.394/96 e os Parâmetros Curriculares Nacionais tenham alcançado prerrogativas importantes no campo legislativo, a inserção das artes na rede escolar básica sempre esbarrou (e ainda esbarra):² na falta de estrutura para o campo prático da área (o que sempre subtrai suas potencialidades e impactos), na insuficiência do próprio nicho escolar em reconhecer e legitimar a importância do seu percurso formativo (principalmente em relação ao corpo enquanto vetor de saberes ligados ao campo da experiência que sempre ameaça os engessamentos didáticos, apesar da Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica) e até no desconhecimento da comunidade escolar sobre o impacto extensivo que as fontes artísticas e o campo do sensível podem articular dentro e para além do *corpus* da própria escola.

Esse diagnóstico também pode ser lido como um reflexo dos próprios cursos superiores de Arte – muitos deles implementados com muito esforço dos profissionais da área através dos Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) –, que ainda sofrem com espaços insuficientes (sempre há outras “prioridades” nas pautas orçamentárias das IFES), com a falta de espaços apropriados (infraestrutura), como laboratórios/ateliês, com a dificuldade de mensurar os campos laborais do corpo enquanto epistemologia e com o histórico desprestígio das artes em relação às outras áreas dos saberes.

Nessa interface, a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, no campo das artes – ainda que conste recorrentemente nas diretrizes de um número relevante de universidades brasileiras –, também não conseguiu a atenção necessária para o desprendimento do discurso bem intencionado de suas aplicabilidades,³ salvo em experiências avulsas localizadas.⁴ Tornou-se mais um discurso pró-forma do que, de fato, uma prática periódica. Esse é o maior desafio que a curricularização da extensão, quando analisada na interface com o campo das artes, expõe, principalmente quando se diluem as fronteiras do que, de fato, pode assentar o caminho universitário na produção de experiências construtoras de saberes em que a “comunidade acadêmica” não mais está apartada da “comunidade em geral”, para a qual, comumente, dirige-se e é tomada como sinônimo de “extensão”.

Nesse sentido, a curricularização da extensão, em pauta nesse momento junto à sua inserção e aplicabilidades nos projetos pedagógicos dos cursos nas universidades, implica não apenas na regulamentação da creditação curricular de um percentual de carga horária em atividades extensivas, mas também na discussão, reflexão e atualização do entendimento de como a extensão passa a assumir um papel fulcral no percurso formativo. A Resolução CNE/CES n. 7, de 18 de dezembro de 2018 estabelece as diretrizes para a extensão na educação superior brasileira, com destacado avanço em torno do impacto significativo que a formação integrada (para além dos muros universitários) e a produção coletiva de conhecimentos são capazes de gerar, principalmente no caso das artes em que este núcleo sempre esteve presente.

O corpo na comunidade. A comunidade enquanto corpo

No caso de universidades que foram concebidas para impactar de forma específica determinados territórios, a correlação entre arte e extensão se torna ainda mais pulsante, como é o caso da Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2013), uma das últimas a ser criada pelo programa de apoio a planos de reestruturação e expansão das universidades federais (Reuni), iniciativa do MEC para ampliar o acesso e a permanência na educação superior. A interiorização das universidades foi uma estratégia desse programa, além da ampliação ou abertura de cursos noturnos, a flexibilização de currículos e o combate à evasão, entre outras medidas. No plano curricular, a UFSB incorpora o sistema interdisciplinar de ciclos de formação, com base em modalidades de graduação no primeiro ciclo (bacharelado interdisciplinar e licenciatura interdisciplinar). No segundo ciclo, posicionam-se formações profissionais e acadêmicas no nível de graduação; no terceiro ciclo, predominam mestrados, acoplados a residências redefinidas, como ensino em serviço, em todos os campos de formação.

O Plano Orientador da UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2014) tem como marcos conceituais fundacionais a universidade popular, de Anísio Teixeira, a pedagogia da autonomia, de Paulo Freire, a geografia nova, de Milton Santos, a ecologia dos saberes, de Boaventura de Sousa Santos e a inteligência coletiva, de Pierre Lévy. O campo das artes na UFSB agencia exatamente o entrecruzamento desses marcos com uma experiência artística pautada pelos processos coletivos de criação, pelas práxis artísticas nas comunidades e pelo descentramento epistemológico na formação, no pensamento e no papel do corpo enquanto chave dos saberes contemporâneos. Na Resolução n. 14/2021 (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2014), que trata sobre a regulamentação das atividades de extensão na Universidade Federal do Sul da Bahia, essa modalidade ocupa uma posição de destaque:

Art. 2º A Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEX), unidade responsável pela gestão da extensão na UFSB, está alinhada ao princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, entendendo a extensão como processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político, que promove a interação transformadora entre a UFSB e outros setores da sociedade. Parágrafo único. **A extensão constitui uma das atividades-fim da universidade**, e, como tal, deve receber tratamento compatível com sua importância (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2021, n.p., grifo nosso).

A região de Porto Seguro corresponde ao Território de Identidade denominado “Costa do Descobrimento”,⁵ de acordo com a subdivisão do governo do estado da Bahia,⁶ que remete diretamente ao fato histórico da chegada das naus portuguesas no início do século XVI, fato que marcou profundamente a origem oficial ao que se denomina Brasil, e, ao mesmo tempo, enaltece a bravura dos europeus sobre o apagamento da memória dos povos indígenas e da diáspora africana.

Esse marco representa um auspício epistêmico que inspira a intensificação da postura decolonial, e, ao mesmo tempo, coloca-nos o desafio de confrontar a narrativa heroica dos conquistadores, que é alimentada diariamente pelo turismo local, narrativa essa que serve como repositório da visão romanceada da conquista no imaginário da população e dos turistas que visitam a cidade, que também distorce a imagem dos povos indígenas presentes na região. “A chegada dos portugueses” é uma imagem performativa presente desde os livros de história e que rapidamente encontra correspondência no imaginário social, tal como a cena em que três caravelas aportam em uma enseada de águas mansas que as acolhe passivamente, servindo como porto seguro.

Dentro desse contexto, a ideia-conceito de corpo-território sedimenta o assentamento da Universidade Federal do Sul da Bahia na região com o objetivo de constituir uma comunidade única (acadêmica e não acadêmica) como construtora de outros sistemas ideológicos. Seguindo essa vertente de enraizamento e atuação, o curso Bacharelado em Artes do Corpo em Cena⁷ foi concebido como alicerce para a formação a partir de eixos de conhecimento interligados: teatro, dança e performance, priorizando epistemologias e referenciais estéticos não-eurocêntricos, sustentado por quatro esferas de aprendizado: a teoria, a técnica, a criação e as vivências. Buscando superar e integrar percursos formativos consolidados, como a formação do ator e do dançarino, o curso aposta em um perfil híbrido, conectado com as mudanças da cultura contemporânea e se voltando para a formação de profissionais das artes da presença que possam atuar nas próprias comunidades originárias, dinamizando esferas micro e macro do território por meio das vias sensíveis de agenciamento, pertencimento, produção e reconstituição histórico-social.

Além do perfil híbrido de profissional, outro diferencial se coloca quanto às bases epistemológicas do curso. Em movimento sincrônico com a proposta da UFSB, o curso evoca a perspectiva das epistemologias do Sul, de Boaventura Sousa Santos, como desafio para a educação contemporânea. Assim, propõe-se a pensar e fazer artes cênicas como um exercício de decolonização, para o qual a

extensão universitária se torna uma chave estratégica e estruturante. Os referenciais estéticos e as epistemologias que embasam o curso são as teatralidades, performatividades e corporalidades brasileiras, o teatro de rua, o teatro popular, o teatro de comunidades, o teatro do oprimido, as teatralidades e dramaturgias latino-americanas, o teatro-fórum e o teatro-jornal, o teatro campal, o circo-teatro, a dança-teatro, a dança contemporânea e as manifestações populares. O sentido de estar no Nordeste, no Sul da Bahia, está em deixar-se permear pelas suas corporalidades, suas oralidades, suas racionalidades, seus modos de ser e expressar, seus modos de se inscrever em cena e de escrever a cena.

Não separar teatro, dança e performance ao longo da formação também demarca o viés performativo afro-ameríndio para além das referências eurocêntricas, já que o escopo corpóreo de investigação no curso e suas adjacências procura pensar a formação em artes da cena no contexto afro-ameríndio e latino-americano. Nessa região, as performances afro-ameríndias estão presentes na vida cotidiana, marcando fortemente as dinâmicas das comunidades. A relação com as performances afro-ameríndias está assinalada na grade curricular com a presença de componentes curriculares⁸ do curso⁹ como “Artes da presença nas Américas: modos e processos”, “Corporalidades negrodescendentes no Brasil”, “Modos de brincar, modos de cantar, modos de contar, modos de aprender”, “Estudos da performance e etnocenologia”, “Pesquisa das danças populares brasileiras”, “Oficina de ritmos das tradições populares”, “Tópicos especiais em corporalidades brasileiras”, “Oficina de capoeira”, e ainda estão assinaladas nas ementas de outros componentes curriculares gerais, como os estudos sobre a cena contemporânea e suas configurações e, também, a própria historiografia do teatro e da dança atravessada pelas tecnologias, movimentos e insurgências. Cumpre-nos notar que o extrato estruturante desses componentes curriculares está intrinsecamente ligado às atividades extensivas artísticas, entendendo-as como edificadoras dos saberes corporais que demarcam as epistemologias das artes no território.

Pensar “o corpo na comunidade” e “a comunidade enquanto corpo” traduz o espectro indissociável entre ensino e extensão na constituição desse curso e dos demais que integram o Centro de Formação em Artes e Comunicação CFAC,¹⁰ concebidos a partir de um viés interdisciplinar em que os “conteúdos” são substituídos pelas “experiências”. A comunidade enquanto corpo se refere aos saberes corporificados e ao exercício de reconhecê-los e vivenciá-los como conhecimentos caros à

formação. Trata-se da virada epistêmica a que se referem os paradigmas da decolonialidade e da contracolonialidade. Um exemplo concreto dessa concepção está presente na própria arquitetura curricular desses cursos, desenhadas para acolher e integrar a participação das mestras e mestres dos saberes das tradições afro-indígenas, cuja efetivação consideramos ainda tímida frente ao seu potencial, mas que é limitada pela falta de recursos para garantir a remuneração do trabalho desses mestres e mestras.

A experiência com o encontro dos saberes

Essa perspectiva decolonial curricular está enraizada no Encontro dos Saberes,¹¹ projeto de ensino concebido pelo prof. José Jorge de Carvalho e implantado em algumas universidades brasileiras, o que tem proporcionado a atuação de mestras e mestres das culturas tradicionais como docentes colaboradores externos. A inserção dessa encruzilhada de saberes no currículo de cursos de graduação promove diálogos interepistêmicos que impactam diretamente as formas de produção do saber, além de apontar novos caminhos que integram ensino e extensão, já que a universidade passa a promover ambos como parte da esfera curricular.

A obra *Universidade popular e encontro de saberes* (2020), organizada por Rosângela Pereira de Tugny e Gustavo Gonçalves, situa as experiências implementadas junto Encontro dos Saberes no cotidiano acadêmico da Universidade Federal do Sul da Bahia. O impacto das vivências destacado por Augustin de Tugny no campo das artes enfatiza os caminhos que se abrem nesse movimento de:

Ir ao encontro dos saberes tradicionais, perpetuados na transmissão oral e na permanência de gestos, no respeito à ancestralidade, que preservam conhecimentos e modos de existir de matrizes indígenas e africanas e de outras comunidades tradicionais acumuladas e reinventadas durante séculos no Brasil. Trata-se de uma proposta com intenção descolonizadora, o que implica liberar-se da hegemonia eurocêntrica e monoculturalista das artes canônicas, sem desconhecer sua importância na emergência de formas culturais híbridas, permitindo abertura epistemológica e inclusão de outros saberes e outras formas de fazer arte (Tugny, 2020, p. 514).

O Encontro de Saberes passa a tornar possível uma rede de encontros sensíveis e artísticos em que o conhecimento acontece junto às maestrias populares, descentrando as vias e as frentes estéticas, outrora somente possível nos deslocamentos esporádicos da universidade até às comunidades via

projetos de extensão. No Encontro de Saberes, esse deslocamento ocorre em via de mão dupla, com a comunidade externa adentrando os “muros da universidade”, com o diferencial de que esse deslocamento se torna parte curricular do percurso formativo dos estudantes, exemplificando uma forma de curricularização, além do já conhecido deslocamento inverso. No caso dos cursos de artes da UFSB, esse encontro ocorre junto aos ateliês.¹²

Mestres dos saberes ao assumir plenamente a posição de professores em diversos componentes curriculares possibilita viver esse exercício de tradução, passagem entre mundos, pela interlocução direta, rompendo com a exclusão na qual se encontram esses mestres em relação ao prestígio atribuído aos professores universitários [...] As experiências vivenciadas nesses encontros formulam uma possível abertura sobre conhecimentos outros e formas diferentes de ter acesso ao conhecimento, que passam por gestos, palavras, sensações e afetos numa reformulação estética profunda com outras temporalidades, outras heranças e revelação de outras ancestralidades possíveis. [...] Aqui, os mestres são reconhecidos não somente como detentores de saberes e conhecimentos exóticos, mas como verdadeiros protagonistas do processo de formação dos estudantes numa interação respeitosa, reconhecendo-os como intelectuais, sujeitos de suas expressões estéticas e também vetores definitivos na elaboração de novas poéticas e estéticas com os estudantes (Tugny, 2020, p. 521).

Apoiadas nessa perspectiva, algumas participações em componentes curriculares das maestrias populares na UFSB ocorreram com resultados satisfatórios perante a ousadia epistêmica efetivada. Esse foi o caso da participação da Mestre Japira Pataxó,¹³ no ateliê em Encontro de Saberes, que, durante três meses, trabalhou com o corpo docente e estudantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinares em Artes. Destaca-se também a participação especial do Mestre Tião Carvalho¹⁴ no encontro *Corpo, Poética e Ancestralidade*¹⁵, junto aos estudantes do Centro de Formação em Artes e Comunicação. O Encontro *Corpo Poética e Ancestralidade* foi realizado entre os dias 11 e 16 de março de 2019, no Campus Sosígenes Costa/UFSB, em Porto Seguro/BA, e reuniu 34 vivências com Maestrias Populares nacionais e internacionais, incluindo a programação artística cunhada a partir de produções em que o corpo figura como o moto-contínuo produtor das redes de saberes que ratificam as artes da presença como campo epistemológico. Essa experiência, antes possível apenas em eventos avulsos de extensão ou pesquisa, foi curricularizada junto aos componentes dos cursos, potencializando, sobretudo, as artes do corpo como protagonistas na formulação dos saberes tecidos no formato expandido do que se entende por aula, dramaturgias do corpo e o binômio arte-extensão.

Essas experiências estão alicerçadas pelo conceito de corpo-território que, de certa forma, dialoga com a definição das políticas de extensão, conforme definido no Plano Nacional de Extensão Universitária:

A Extensão Universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre universidade e sociedade. [...] Esse fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizados, acadêmico e popular, terá como consequência: a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional; a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade. Além de instrumentalizadora desse processo dialético de teoria/prática, a Extensão é um trabalho interdisciplinar que favorece a visão integrada do social (Forprex, 2001, p. 05).

O princípio da indissociabilidade entre ensino e extensão procura protagonizar as ações extensivas que encontram, na esfera das artes, um potencial multiplicador de fontes, práticas e vivências, com impacto direto na formação de um profissional conectado com o seu contexto social. Dessa forma, no curso Bacharelado Artes do Corpo em Cena, a extensão está inserida no percurso formativo do curso de forma sistêmica, integrada à matriz curricular e organizada a partir da prerrogativa de que as experiências de ensino-aprendizagem, vivenciadas junto à comunidade não acadêmica, potencializam o perfilamento de um profissional apto a atuar **com e a partir** da coletividade, sendo esse, inclusive, o viés fundante do campo das artes da presença, já que a esfera sensível e intersubjetiva dos conhecimentos tem na alteridade e no encontro a sua lógica de existência e resistência.

A proposta pedagógica do curso considera a extensão como um processo formativo integrador, constituindo-se em processo interdisciplinar, político, educacional, cultural, científico e tecnológico, que promove a interação transformadora entre as instituições de ensino superior e os outros segmentos da sociedade, especialmente comunidades em situação de vulnerabilidade social. Nesse caso, “corpo” e “espaço” não são vistos como instâncias apartadas quando analisados sob a ótica das artes da presença, na qual o corpo se torna território e o território expande a própria dimensão de corpo enquanto território-vivência, em que coabitam saberes, ancestralidades, subjetividades e espectros sociopolíticos.

Trazer a ideia-conceito de corpo-território para se pensar a curricularização da extensão como um processo que, de fato, agencia o protagonismo das atividades extensivas como reconhecedoras do corpo enquanto portador de saberes, também desloca a via epistemológica da questão para uma frente de pensamento na América Latina: “O corpo-território é uma epistemologia latino-americana e caribenha feita por e desde mulheres de povos originários que vivem em comunidade; quer dizer, a articulação corpo-território coloca no centro **o comunitário** como forma de vida” (Hernández, 2017, p. 43, grifo nosso).

Pensar a Arte enquanto *corpus* extensivo que entrecruza territórios concretos e subjetivos e a extensão como eixo estruturante dos saberes comunitários entrecruzados, também nos coloca em consonância com os apontamentos de Ileana Diéguez Caballero (2011) sobre a conjuntura do viés coletivo da produção e fluência artística na América Latina:

A prática dos grupos teatrais – falo em relação à experiência latino-americana – se baseia no trabalho independente e na autogestão, com sistemas de produção mais participativos e artesanais. Não se reduz a reunir os atores para os processos de montagens e ensaios das peças; é muito mais que isso, implicando na organização em áreas como a pedagogia, a pesquisa, a criação, a produção e difusão do próprio trabalho, a relação com o entorno, a inserção na cultura de bairro e nacional, nos debates ideológicos, estético e políticos do seu tempo (Caballero, 2011, p. 62).

Neste cenário expandido de produção e construção artística comunitária, percebe-se a perspectiva de reafirmar os saberes, as práticas, os valores e os conhecimentos assentados na ancestralidade de suas poéticas próprias, nos seus mais variados desdobramentos poéticos e nas dramaturgias corporificadas no espaço da tradicionalidade dos saberes que reside entre o vivido e o inventado. Essa perspectiva de trabalho tem norteado o trabalho desenvolvido no Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB e também o seu esforço em tornar a indissociabilidade entre Arte e Extensão uma realidade no percurso formativo.

Pensar o corpo como território pode potencializar as discussões acerca dos processos de curricularização das atividades extensivas dentro da universidade, já que, no campo das artes da presença, a ideia-conceito de corpo-território outorga à dimensão corpórea (suas subjetividades, ancestralidades e instâncias sociopolíticas) o *status* epistemológico enquanto construtor de saberes. Nessa perspectiva, a extensão não ocorre apenas no deslocamento geográfico em que um programa de atividades ou ações ultrapassam os “muros” da universidade até comunidades receptoras. Nas

artes, o corpo passa a ser essa instância móvel, em constante deslocamento de práticas, vivências e saberes que se concretizam na experiência coletiva de suas ideologias e abstrações do fazer e do estar no mundo. Além de pensar o corpo-território como lugar e espaço, propomos reconfigurá-lo como fluxo de potência extensiva e intensiva. Como instância movida, movente e no contínuo intercâmbio de poéticas capazes de, artisticamente, conectar, pela arte do encontro, corpos e saberes dissidentes que, historicamente, estiveram apartados dos conhecimentos reconhecidos (inclusive no próprio campo das artes). O campo do sensível é a engrenagem conectora capaz de “oficializar” (aqui tomada como sinônimo de “curricularizar”) esses encontros artísticos como conhecimento legitimado e construtor dos saberes corpografados.

Grupo de Dança da UFSB: coreopolíticas da memória e as poéticas do peso

A pesquisa de poéticas e dramaturgias do corpo em diálogo com as referências culturais do território é o que motiva o Grupo de Dança da UFSB,¹⁶ projeto de extensão que, nesse momento, desenvolve a criação do primeiro trabalho de criação de dança ancorado no conceito de corpo-território. O Grupo possui três locais de encontro, sendo um deles em Santa Cruz Cabralia, outro no Centro de Porto Seguro e outro no *campus* da universidade, pois percebemos que a experiência descentralizada, e um pouco nômade, tem sido importante para captar pessoas de diferentes lugares e fazeres. Como resultado, o grupo integra participantes estudantes, servidores da universidade e também pessoas que são da comunidade.

As percepções do território que impactam os integrantes do grupo compreendem as lógicas coloniais que se perpetuam, como, por exemplo, o turismo ostensivo, atualmente a principal fonte de renda em Porto Seguro e região,¹⁷ sobre o qual não há controle e nem regulação da sua expansão, assim como o passado de riqueza da economia cacaueteira que permanece refletido nas ruínas dos casarões imponentes, como também o fato de que não ocorre uma expansão urbana pensada na esfera do comum, do público e do cidadão. A especulação imobiliária e a gentrificação afastam as pessoas nativas para cada vez mais longe e o resultado é o epistemicídio, que se reflete, por exemplo, no desaparecimento de manifestações culturais afro-ameríndias, como o Boi, a Bicharada, a Folia de Reis, o Samba, entre outras.

Antonio Bispo dos Santos, que nos visitou na III Jornada Novembro Negro, em 2021, assim comenta:

Do que essas comunidades são acusadas? De serem povos atrasados, improdutivos e sem cultura, portanto um empecilho ao avanço e ao desenvolvimento da integridade moral, social, econômica e cultural dos colonizadores. Só que hoje, os colonizadores, ao invés de se denominarem Império Ultramarino, denominam a sua organização de Estado Democrático de Direito e não apenas queimam, mas também inundam, implodem, trituram, soterram, reviram com suas máquinas de terraplanagem tudo aquilo que é fundamental para a existência das nossas comunidades, ou seja, os nossos territórios e todos os símbolos e significações dos nossos modos de vida (Santos, 2015, p. 76).

Neste cenário, ao refletir sobre “o que dançar”, surge o intuito de ressoar a memória de grupos culturais que deixaram de existir e de convocar a força dos que ainda resistem. Pensando no conceito de coreopolítica, de André Lepecki (2011, p. 45, grifo nosso), “a dança entendida como teoria social **da** ação, e como teoria social **em** ação”, indagando sobre a indução e a interdição dos corpos, que define quem pode viver e aonde, buscamos reafirmar os valores éticos e estéticos das manifestações populares remanescentes ou desaparecidas deste lugar, como ação coreopolítica de resistência.

O ponto de partida passa a ser este, ou seja, revisitar algumas marcas culturais do território, colocando-as em diálogo com outras corporeidades, de modo que a ancestralidade se coloca em jogo em novas produções de sentido, criando códigos e hibridismos que constituem as configurações contemporâneas de dança.

A escolha dos folguedos de Boi, como referência, propicia o encontro com uma vertente cultural forte, não somente na região, pois as brincadeiras de boi estão presentes por todo o território brasileiro, com características próprias em cada local, interligadas em um contínuo comum de metáforas e o desenrolar da trama, que gira em torno da morte e ressurreição, e da força simbólica do animal misterioso e consagrado, que pulsa, brinca e resiste à morte. Do ponto de vista da dramaturgia, o Bumba-meu-boi não pode ser aplainado, na medida em que se constitui como um complexo de signos e significados (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011).¹⁸ As figuras presentes, entre humanas e sobrenaturais, admitem uma infinidade de variantes, que inscrevem-se no campo da performance, pois a presença de cada figura ou personagem instaura uma espécie de

pathos, que não necessariamente se relaciona de modo previsível com o enredo em curso. Desse modo, o Bumba-boi convida a pensar a dramaturgia como um acontecimento aberto, com múltiplas formas de entrar e sair, na medida em que se é captado/capturado por uma figura ou acontecimento. Ao mesmo tempo, o enredo opera no imaginário como um roteiro que sempre esteve e estará, independentemente de ser encenado.¹⁹

Além das metáforas para o imaginário, a dança no Bumba-boi propicia um material cinético-corporal rico e único que constitui matéria para a criação. Ademais, ela alimenta as dramaturgias do corpo-território que estamos buscando, permitindo um exercício essencial de “compreender que tipo de corpo se encontra em jogo” (Louppe, 2011, p. 78).

Então vamos explicar o que estamos chamando de poéticas do peso. É que, enquanto na dança clássica, o corpo foge do chão e nega a gravidade como realidade física e conceitual, e, para isso, cria uma série de tensões corporais que se estabelecem na edificação das forças musculares sobre a base de apoio reduzida, nas danças populares brasileiras ocorre uma projeção do corpo para baixo, acentuando o seu peso, de modo “enraizado”. Na corporeidade do Boi temos a alternância rítmica entre entregar e suspender o peso, e os segmentos corporais se movimentam mantendo uma projeção para baixo. Com isso, o corpo colhe do chão a força de reação que o impulsiona para cima, e assim sucessivamente. A corporeidade assume um tônus de resistência, resultando em um corpo que tem uma “presença” densa, cujo pulsar é a matriz cinética e imagética da dança, tanto enquanto iniciadora do movimento no corpo, como enquanto ação metafórica de resistir à morte.

O Bumba-meu-boi do Maranhão tem sido a principal referência corporal para a prática do grupo, o que inclui, além do dançar, também o tocar e o cantar. Nos laboratórios, cada figura ou personagem é corporificada por meio do seu “traço”, o que significa, mais do que padrões de movimento, a sua tonicidade, o seu tempo, as metáforas e as relações com outras figuras. As referências encontram similaridades com outras vertentes desse complexo cultural, por exemplo, a vara de vaqueiro do Bumba-boi do Maranhão tem um similar no Boi de Santa Cruz Cabrália, o Pau-de-formiga, com outros sentidos e desenvolvimentos.

Como explica Leda Maria Martins (2021, p. 86) sobre as culturas da diáspora africana no Brasil, “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente performativo” e, portanto, “o que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (Martins, 2021, p. 150).

Ao trabalhar com a referência do Bumba-Boi, assinalamos o peso na criação da poética, desde o trabalho imagético das raízes, na qualidade tônica que dá densidade aos movimentos, no “pulsar” do Boi, e até mesmo a manipulação dos objetos e adereços que também acentua a força da gravidade. Na práxis que temos criado para este processo de criação de dança, a sensação do peso é o que assinala esse fundoônico que marca os movimentos (Godard, 2007, p. 339). Justamente, o peso como matéria artística e poética do corpo emerge na história da dança no início do século vinte como uma linha de corte, trazendo novas possibilidades poéticas e dramáticas, cujos desdobramentos desaguarão na dança contemporânea.

O trabalho corporal de base referencia-se na pesquisa de Graziela Rodrigues (2018) sobre metáforas e corporeidades das danças populares brasileiras; investigamos a organização da estrutura física e dos movimentos das partes do corpo que ocorrem nas expressões: intensa relação com a terra, corpo-mastro, a pelve que move-se pela imagem do cóccix como um rabo, desenhando o infinito, os pés que têm raízes, amassam o barro e levantam poeira, mãos que penetram no espaço com densidade, o tronco que é estandarte e que se move por meio de um “pulso vertical”, por fim, a cabeça que é assentamento do sagrado, se projeta para o alto.

A criação do grupo está em processo. O resultado, até agora, reflete a busca por uma dança em diálogo com o território, não de modo mimético, com “passos” e “coreografias”, mas a partir de um jogo somático com os elementos presentes nessas expressões culturais, articulado por cada intérprete-criador a partir de seus traços únicos, já que “na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a dança de cada um” (Louppe, 2012, p. 52). Cada integrante do grupo vem de distintos lugares geográficos e diferentes contextos culturais. No entanto, todos estão ligados às suas ancestralidades e, ao serem convidados a se mover com a rede de sentidos do universo do Boi, adentram o espaço ritual e respondem simbolicamente.

A pesquisa do grupo inscreve-se como coreopolítica, na medida em que evoca “a capacidade da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização” (Lepecki, 2011, p. 45). Assim, tensionar essas ausências dos grupos culturais e acordar essa memória latente/remanescente, seriam formas de atuar como resistência ao apagamento. O folguedo de Boi, além de referência principal para a criação, impacta-nos também como metáfora da própria força de vida e de resistência ao apagamento. A poética do peso emerge da vivência do corpo-território, a partir do contato dos dançarinos com uma rede de materialidades e sentidos criados por comunidades em distintos locais e temporalidades, e que refletem a luta pela permanência.

A abertura deste processo de criação ocorrerá na próxima edição do encontro Corpo, Poética e Ancestralidade, em dezembro de 2024, quando iremos realizar o I Encontro de Folguedos de Boi, em Santa Cruz Cabralia, em parceria com as secretarias de Cultura e a Secretaria de Educação daquele município. Esse é um exemplo da potência da extensão de criar dinâmicas na comunidade, pois uma iniciativa nossa foi abraçada pela Prefeitura Municipal, com a intenção de se tornar um evento anual permanente, reunindo os Folguedos de Boi da região. Então, a criação do grupo fomenta a interação de saberes tradicionais e das corporeidades dos jovens artistas em formação, para a criação de obras cênicas contemporâneas. Ao mesmo tempo, os grupos de Boi remanescentes na região são promovidos como programação cultural oficial do município.

Assim se delineia, no âmbito do Grupo de Dança da UFSB, o conceito de corpo-território, a partir da criação de uma *praxis* de investigação do gesto com base nas manifestações populares da região, e a promoção dos grupos culturais remanescentes, em encontro de saberes.

I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC

O projeto de extensão *I Circuito de Leituras Dramáticas do Centro de Formação em Artes e Comunicação CFAC*, vinculado à UFSB, aposta em um espaço que parte da comunidade para a construção de dramaturgias cujo trânsito de escrita percorre diferentes territórios geográficos da região e do corpo. Além de colocar a comunidade em contato com obras dramáticas por meio da apresen-

tação performática dos textos integrantes do circuito, o projeto também prevê um espaço de intercâmbio acerca dos temas e estéticas presentes em cada peça, tornando a comunidade uma espécie de coautora das obras nessa etapa dialógica que antecede a montagem das peças teatrais.

O projeto é um desdobramento de outro projeto de extensão, *Observatório de dramaturgia: práticas e vivências*, criado em 2019. Já no primeiro ano, o Observatório, em parceria com o projeto de pesquisa *Dramaturgia expandida: teorias e práticas*, promoveu dois eventos-chaves para a arte da escrita e as dramaturgias do corpo na cidade de Porto Seguro. O primeiro foi o Seminário *A escrita como espaço de experiência: modo expandido de práticas e vivências*, realizado em julho de 2019, no Centro de Cultura do município, que contou com a presença do escritor André Kondo para um intercâmbio sobre o viés experiencial da escrita expandida atrelada aos vários segmentos subjetivos e estéticos que conjugam experiências na área da prosa, da dramaturgia, da poesia, da escrita cinematográfica e das escrituras do corpo no tempo e no espaço. O segundo foi o *Colóquio Dramaturgias da Cena Negra no Brasil e na América Latina*, realizado em agosto de 2019, no Campus Sosígenes Costa, da UFSB. O evento recebeu o artista, pesquisador e prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre para um intercâmbio sobre a dança, o teatro e os processos dramatúrgicos que possuem a matriz afrobrasileira na cena contemporânea como protagonista de sua urdidura.

Esees dois encontros enraizaram o espaço dialógico e coletivo de escrita dramatúrgica no território e ainda propulsionaram a realização do *I e II Festival de Escrivências do Sul e Extremo Sul da Bahia*, além do componente curricular “Estudos sobre dramaturgias Expandidas” ter sido ministrado de forma aberta e *online*, durante a pandemia, o que garantiu, mesmo em contexto tão adverso, um espaço fértil de escrita de textos teatrais e performativos.

Ainda que o município desfrute de uma ampla projeção nacional em torno do turismo, infelizmente o valor cultural não está agregado a esse pacote turístico, muitas vezes, restrito a uma relação mercadológica dos turistas com o litoral e com o “espírito carnavalesco” pautado pelo tripé: praia, cerveja e axé. Paralelo a esse portfólio que nacionalmente sustenta a imagem do município enquanto atração (e que, respeitosamente, não deixa de ser estruturante para a economia local), é importante ressaltar que há, em Porto Seguro, coletivos artísticos e espaços culturais que vêm resis-

tindo à desvalorização dos potenciais da economia criativa da região em detrimento do que aparentemente é colocado como mais rentável, mas que favorece apenas às elites já estabelecidas na cidade.

O *I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC* foi concebido para inaugurar um espaço de experimentação no âmbito da criação dramaturgica junto ao *Observatório de dramaturgia*, pautado pelo caráter de um “observatório”, modalidade que confere maior amplitude experimental às práticas em torno da dramaturgia, do seu campo expandido, da observação do contexto local e da práxis criativa. A proposta efetiva o ideário de apresentar e ratificar a escrita como um espaço de partilhas em que a arte surge como uma alternativa de reconstrução dos sistemas ideológicos.

Os estudos sobre dramaturgia em torno da experiência e da alteridade como matrizes dos novos contextos artístico-pedagógicos ratificam o deslocamento necessário para que a arte deixe de ser apenas um instrumento e passe também a ser o fundamento do ensino-extensão, dentro de uma prerrogativa experiencial de sua genealogia. Nesse caso, os saberes construídos a partir de uma experiência artística vivenciada, tanto podem sensibilizar o estudante para as questões artísticas como também para as questões externas relacionadas à sua formação enquanto sujeito, além de propiciar espaços e labores permeáveis ao viés crítico que forma e reconstrói conceitos em torno da sociedade, da partilha do sensível e dos saberes construídos coletivamente.

Trabalhar com o campo expandido da dramaturgia junto à comunidade, atentando-se para o potencial do sensível como campo de conhecimento é o eixo norteador dessa proposta, além da inserção na cena emergente de expressões da cultura brasileira e latino-americana não hegemônicas. Esses princípios sistematizam as bases educacionais estabelecidas entre arte, vivência e convívio, instâncias que fundamentam a proposta do *Observatório de dramaturgia* e a realização do *I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC*, tanto na sua modalidade artística (tendo a leitura performática como forma de antecipar e coletivizar o processo de montagem) como na essência das suas práticas pedagógicas e de intervenção na esfera social (a partir das discussões coletivizadas em relação às questões suscitadas pelos textos teatrais que entram em circulação). Essa base experiencial e coletivizada da dramaturgia foi fundamentada por Augusto Boal junto ao modelo dos *Semi-*

nários de Dramaturgias, realizados na década de 50, no Teatro de Arena, em São Paulo. De acordo com o estudo de Paula Autran, intitulado *A aprendizagem da escrita teatral no Brasil: o seminário de dramaturgia do Teatro de Arena* (2016):

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna brasileira. Fundado em 1958, “funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções”. Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro, no cinema e na televisão foi influenciada pelos debates que ali ocorreram. Na forma de um encontro semanal de leitura e debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução dos cursos de dramaturgia ministrados nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena (Autran, 2016, p. 5).

O escopo prático e coletivo da escrita passam a ser concebidos no seu campo teórico-prático a partir da experiência com os Seminários de Dramaturgia, de Augusto Boal, o que, de certa forma, ganha maiores desdobramento junto aos processos de criação coletiva (década de 70/80) e aos processos colaborativos (década de 90). Esse princípio de coletivização da escrita foi estruturante na experiência de Boal e de muitos coletivos contemporâneos influenciados por ele.

O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga, assim, a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua conexão radical com a prática) e de uma inédita coletivização da escrita, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro, que se tornava hegemônica a partir do modelo de maior desenvolvimento empresarial do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O texto e a cena nasciam interligados, sendo seu tema – e sua forma de representação – problematizados a um só tempo (Autran, 2016, p. 5).

Metodologicamente estruturado a partir da vertente teórico-prática, corpo-território também se torna o mote que estrutura esse projeto, além de uma abordagem da dramaturgia enquanto “espaço de experiência”, ou seja, uma perspectiva de atuação junto aos mecanismos, dispositivos e processos didático-criativos, que exploram a ressignificação da palavra, do corpo e do espaço, tendo como ponto de partida a diversidade subjetiva, textual e performática de suas fontes na região.

As sessões do *I Circuito de Leituras Dramáticas* contam com ações conjuntas que completam a natureza curricular e extensiva do encontro: 1) em cada sessão ocorre a leitura dramática, previamente ensaiada, proporcionando um espaço de trocas e vivências artísticas que resgatam a força dos eventos performáticos e a gênese coletiva; 2) após cada leitura dramática, ocorre o compartilhamento com a comunidade dos processos de escrita, dos temas abordados e das questões estético-culturais de cada obra, intermediado por um artista convidado. O desdobramento das discussões e apontamentos passam, então, a fazer parte do futuro processo de montagem das peças, lida enquanto “corpo-território” daqueles que se debruçaram sobre sua tessitura coletiva.

Das leituras dramáticas já realizadas, a peça *Ela me chama de Veno*, de autoria de Vinicius Santos, dramaturgiza o corpo-território das guerras particulares vividas pela comunidade LGBTQIA+ do Sul da Bahia, como estopim para que o protagonista desse monólogo percorra os espaços fraturados da memória em busca das raízes da violência e homofobia socialmente instauradas e que, muitas vezes, são enraizadas dentro dos próprios lares ou de suas fachadas. Já a peça *Maria vai com as outras*, de Ione Marias, dramaturgiza o luto coletivo de mães da cidade que perderam seus filhos em ocorrências e truculências envolvendo facções e policiais. Entre chás, praças e dores, a peça costura os fios da resistência, procurando formas de ecoar seus gritos, silêncios e as formas invisíveis que perpetuam o esquecimento. Na tessitura desse texto, a partilha e a presença dessas mães foram cruciais para o entendimento dessa desterritorialidade fragmentada que o corpo se torna após o luto. A leitura dramática aconteceu no Clube da Amizade, espaço cultural simbólico, por se tratar de um local de resistência fundado e gerido por mulheres há mais de 40 anos, em Porto Seguro/BA.

Considerações finais

Neste artigo, o paralelo entre o atraso na curricularização da extensão e a tardia inserção dos saberes do campo das artes na educação evidencia a resistência à integração de saberes e práticas na universidade. Isso reflete, por um lado, a persistente dicotomia arcaica entre arte/técnica e arte/conhecimento, presente em diversos períodos históricos, e, por outro, a barreira conceitual que exclui os saberes fundamentados na oralidade, como nos relembra José Jorge de Carvalho (2020).

Na encruzilhada desse histórico, destacamos os projetos de extensão do campo das artes, realizados e em processo, que têm se revelado um lugar de potência, tanto no sentido da curricularização quanto de expansão desterritorial e epistêmica da universidade.

Os projetos que se concentram nas artes da presença, em que o conceito de corpo-território torna-se especialmente potente e pulsante, na medida em que o trabalho do corpo em cena e sua práxis sensível promovem a presença redobrada (Fabião, 2010) são uma forma de ampliar a presença, de si e do outro, no território, ao mesmo tempo em conexão com a ancestralidade. Ao perscrutar suas dramaturgias, o próprio corpo torna-se depositário e vetor de conhecimento, conectando mananciais de saberes das manifestações populares e da memória comunitária que atuam em rede e potencializam as existências. Nesse sentido, esses projetos têm se revelado como uma forma de resistir ao desaparecimento perpetrado pelas políticas locais de gentrificação.

Alguns desafios no processo de curricularização das artes, indubitavelmente extensivas e intensivas, ainda são notórios. O *Encontro de Saberes* na Universidade Federal do Sul da Bahia, que preconiza a extensão como eixo protagonista de sua base curricular, mesmo com a destacada potência compartilhada, que impacta no percurso formativo, encontra limites orçamentários para tornar o projeto uma prática cotidiana na esfera curricular. Ou seja, ao mesmo tempo que a nova legislação conclama uma reunião nacional para refletir sobre as melhores formas de curricularizar essas experiências, aquelas que já são curricularizadas não conseguem manter um caráter periódico tal qual o exercício do protagonismo requer. Reconhece-se a importância das maestrias populares na decolonização dos currículos e dos saberes, mas ainda são exceções às frestas orçamentárias capazes de institucionalizar os mestres do saber enquanto professores/mediadores desse elo entre comunidade acadêmica e não acadêmica.

Considerando o atual desafio de curricularização, a encruzilhada arte e extensão que articula o conceito de corpo-território revela-se especialmente promissora, ainda mais à luz de outras experiências anteriores. Cabe lembrar a contribuição da Mestre Raquel Trindade²⁰ na UNICAMP, entre os anos 1987 e os anos 2000, principalmente para os cursos de teatro e dança, com o projeto de extensão denominado Urucungos, Puítas e Quijengues, que existe até hoje, voltado para as corpo-

reidades afrocentradas, que teve um papel fundamental na formação profissional dos egressos da universidade, e também serviu como efetiva porta de entrada para pessoas negras, o que, à época, era extremamente raro.

Os projetos de extensão aqui apresentados reforçam o papel da universidade em dialogar com a memória coletiva, promover o encontro de saberes, fomentar o pensamento crítico e pluriepistêmico, além de estimular a educação emancipatória. Dessa forma, o conceito de corpo-território funciona como uma chave para pensar a arte como rede extensiva e a extensão como uma via estruturante da decolonialidade na composição dos currículos.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Paula. **A aprendizagem da escrita teatral no Brasil**: o seminário de dramaturgia do teatro de arena. Réplica: Coimbra, 2016.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 1996.

BRASIL. **Resolução CNE/CEB nº 2, de 30 de janeiro de 2012**. Dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 30 jan 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 1998.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Coleção Teoria Teatral Latino Americana. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. O Encontro de saberes nas artes e as epistemologias do cosmos vivo. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (orgs.). **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2020.

CRUZ HERNÁNDEZ, Delmy Tania. Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. **Solar**, v. 12, n. 1, p. 35-46, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FORPROEX. **Fórum de Pró-reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras**: política nacional de extensão universitária. Manaus: FORPROEX, 2012.

FORPROEX. **I Encontro Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas**

Brasileiras: conceito de extensão, institucionalização e financiamento. Brasília, 1987. Disponível em: <http://www.renex.org.br/documentos/Encontro-Nacional/1987-I-Encontro-Nacional-do-FORPROEX.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. **Plano nacional de extensão universitária**. (Coleção Extensão Universitária; v. 1). Ilhéus: Editus, 2001.

GODARD, Hubert. El gesto y su percepción. **Estudis Escènics**, n. 32, p. 335-343, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: Iphan, 2011.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2011.

LIMA, Elias Lopes de. A corporeidade como um recurso metodológico da geograficidade. **Revista de Geografia**. v. 5, PPGeo/UFGF, 2015.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Lara. **Danças no jogo da construção poética**. Natal: Editora da UFRN, 2017.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade:** dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**. 3. ed. Salvador: Solisluna, 2018.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, quilombo: modos e significações. Brasília: Ayó, 2015.

SANTOS, Boaventura S.; MENEZES, Maria P. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (orgs.) **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Carta de fundação e estatuto**. Porto Seguro; Teixeira de Freitas; Itabuna, 2013. Disponível em: <https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/06/Carta-e-Estatuto.pdf>. Acesso em 30 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Plano Orientador da UFSB**. Porto Seguro; Teixeira de Freitas; Itabuna, 2014. Disponível em: <https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Resolução n. 14/2021**. Salvador, 2021. Disponível em: https://ufsb.edu.br/images/Resoluc%CC%A7a%CC%83o_n%C2%BA_14-Dispo%CC%83e_sobre_as_normas_que_regulamntam_as_Atividades_de_Extensa%CC%83o.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

NOTAS

1 As artes da presença se referem às artes cuja a presença, ou seja, o encontro entre artista e público se torna a via estruturante da obra e também agencia a sua efetividade. A experiência desse espectro convival é que demarca o aspecto vivo da presencialidade compartilhada, assim como acontece no teatro, na dança, no circo, na performance *etc.* Ainda que haja experiências que têm expandido a noção de presencialidade, aqui, referimo-nos às que a arte do encontro efetiva sua fenomenologia.

2 Importante pontuar que, na nova organização curricular das Diretrizes Curriculares da Educação Básica, promulgada em 2012, houve um recuo e a Arte foi inserida na área de Linguagens, o que diluiu a sua conquista enquanto área de conhecimento: “Resolução nº 2, de 30 de janeiro 2012 - Parágrafo único. Em termos operacionais, os componentes curriculares obrigatórios decorrentes da LDB que integram as áreas de conhecimento são os referentes a: I - Linguagens: a) Língua Portuguesa; b) Língua Materna, para populações indígenas; c) Língua Estrangeira moderna; d) Arte, em suas diferentes linguagens: cênicas, plásticas e, obrigatoriamente, a musical; e) Educação Física” (Brasil, 2012). Houve ainda recuos no período de 2018 e 2022, momento em que o Brasil enfrentou um grave hiato político de combate ideológico em relação ao ensino, às práticas e à pertinência das Artes no cenário educacional e social. Atualmente, o Projeto de Lei 5983/23, em fase conclusiva, tem como prerrogativa a exigência e a garantia de que as instituições ofereçam, no ciclo da educação básica, os espaços adequados que garantam o pleno desenvolvimento e aplicação das aulas de Arte, bem como a ratificação de sua obrigatoriedade no currículo da educação básica.

3 Referimo-nos à insuficiência de recursos diretamente aplicados para garantir essa indissociabilidade, já que, na prática docente, em especial a área de artes, os encargos e custos da extensão recaem sobre as próprias coordenações dos projetos, quando muito, contemplados apenas com a disponibilização de bolsistas.

4 Importante contrapor salientando que há vários projetos de arte/extensão com impactos significativos em seus nichos de inserção espalhados pelo Brasil. Porém, conforme demonstrado nos eventos de discussão sobre a curricularização da extensão nos cursos superiores em artes, realizados em 2022 e 2023, o grande desafio apontado é a falta de políticas de fomento para que a extensão possa, de fato, ocupar o lugar protagonista impelido, em detrimento dos projetos que não conseguem uma viabilidade duradoura para sua manutenção.

5 Essa nomenclatura “oficial” é contestada pelos habitantes do território, que a substituem por “Costa da Invasão”, muito mais propícia e contextual devido aos violentos processos coloniais estabelecidos na região.

6 A subdivisão dos Territórios de Identidade na Bahia pode ser consultada pelo link: <http://www.conselhodecultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=35>.

7 O curso Bacharelado Artes do Corpo em Cena iniciou as suas atividades em 2018 e foi reconhecido pelo MEC em 2023.

8 Na Universidade Federal do Sul da Bahia, o ementário dos cursos é constituído por “Componentes Curriculares” e não “Disciplinas”.

9 A matriz curricular do completa do curso Bacharelado Artes do Corpo em cena pode ser acessada pelo link: <https://ufsb.edu.br/cfartes/graduacao/acec>.

10 Além do Curso de Graduação Bacharelado Artes do Corpo em Cena, o Centro de Formação em Artes e Comunicação possui o Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, o Curso de Graduação Som Imagem e Movimento, o Curso de Graduação em Jornalismo, o Curso de Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares, o Curso de Especialização em Pedagogias das Artes: linguagens artísticas e ação cultural e o Curso de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Artes PPGArtes.

11 O Encontro de Saberes nasce vinculado ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão (INCTI), filiado ao Ministério da Ciência e Tecnologia, cuja projeção foi coordenada por José Jorge de Carvalho, que promoveu, desde 2010, os Encontros de Saberes em cursos de graduação e de pós-graduação. A partir de então, os Encontros de Saberes se expandiram para universidades brasileiras e no exterior.

12 No Centro de Formação em Artes e Comunicação, os ateliês ultrapassam o extrato conteudista, já que cada modalidade de ateliê – ateliê em arte e comunidades; ateliê em arte e memória; ateliê em corpos, tempos, espaços; ateliê em encontro de saberes – institui espaços criativos em que as artes tangenciam espaços de convivências com as comunidades, os trabalhos de memória, os corpos-espaços-tempos e os saberes tradicionais. Nos ateliês, os estudantes se envolvem em projetos artísticos de seu interesse, intermediados pelas maestrias.

NOTAS

13 Mestra Japira Pataxó é educadora, zeladora dos saberes tradicionais e liderança pataxó, pajé da aldeia Novos Guerreiros, localizada entre Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália – Bahia. Recebeu título de doutora por notório saber pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Japira é autora de *Saberes das terras Pataxó: da beira mar à mata atlântica*, em que descreve 131 plantas medicinais de cinco grandes biomas: o quintal, a capoeira, a mata atlântica, a restinga e o brejo. O livro transmite seus conhecimentos medicinais imersos em sua biografia de vida, nos saberes cosmológicos e poéticos pataxó.

14 Mestre Tião Carvalho é músico, compositor, educador e mestre de Bumba-meu-Boi, tambor de crioula e diversas tradições culturais do Maranhão. É responsável por criar a comunidade de manifestações culturais tradicionais maranhenses em São Paulo, no Morro do Querosene.

15 [INSERIR NOTA]

16 O Grupo de Dança da UFSB foi fundado em 20 de Setembro de 2023, vinculado ao Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB. O projeto contou inicialmente com dezoito participantes, além de uma estudante bolsista (Apoio FAEX).

17 A região compreende Porto Seguro, com as localidades de Trancoso e Caraíva, os municípios de Santa Cruz Cabrália, Belmonte e Eunápolis, entre outros.

18 “A estrutura de apresentação das manifestações culturais relacionadas ao boi em todo o Brasil inclui um boi-artefato feito de algum tipo de madeira, conforme a região, com chifres e cobertura de pano, animado por um miolo que lhe empresta movimentos, enquanto o folguedo é executado com música, dança e dramatização. Há diversidade de enredos de acordo com o local, sendo uns mais simplórios e outros assumindo maior complexidade na composição das personagens e no desenrolar da trama que gira em torno da morte e ressurreição do boi” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011, p. 21).

19 Muitos grupos já não encenam o Auto do Boi; outros nunca chegaram a encená-lo propriamente, embora os personagens principais da trama frequentemente estejam presentes na brincadeira. Em alguns casos, as falas são reduzidas ao mínimo, limitando-se a frases-chave que “dão as deixas” ou sugerem determinadas ações, como se todos já soubessem o que aconteceu e o que está por acontecer.

20 Raquel Trindade (1936-2018) foi artista-plástica, coreógrafa, escritora, ensaísta, e terapeuta ocupacional, fundou o Teatro Popular Solano Trindade, no Embu, SP. Filha do poeta, ator e militante do movimento negro Solano Trindade.

A arte de territorializar a universidade: relato de uma experiência

*The art of territorializing the university:
narrative of an experience*

*El arte de la territorialización de la universidad:
relato de una experiencia*

Mariana Angelis

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mariana.angelis1@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-7232-5822>

Luciana de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: luciana.lucyoli@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7063-7811>

RESUMO

Sob a forma de relato afetivo, apresentamos nossa experiência na disciplina *Saberes e fazeres da terra*, ofertada pela Formação Transversal em Saberes Tradicionais da Universidade Federal de Minas Gerais. Por compreender uma viagem com um grupo de discentes, docentes e mestres/mestras de saberes tradicionais de Minas Gerais para vivência prático-pedagógica em dois territórios ao Sul da Bahia, a disciplina apontou caminhos promissores para a confluência de ensino, extensão e interiorização da universidade. O artigo objetiva caracterizar o gesto de territorializar a universidade por meio de uma práxis curricular descolonizadora que dialoga e constrói conhecimento juntamente com intelectuais orgânicos e ciências do cosmo vivo e, mais especificamente, nos territórios, ao propor deslocamentos iconográficos e epistêmicos.

Palavras-chave: *território; extensão; saberes tradicionais.*

ABSTRACT

In the form of an affectionate report, we present our experience in the course *Knowledge and Practices of the Land* offered by the Transversal Training in Traditional Knowledge at the

Federal University of Minas Gerais (UFMG). Involving a trip with a group of students, teachers, and masters of traditional knowledge from Minas Gerais to two territories in the south of Bahia aiming a practical-pedagogical experience, the course pointed to promising paths for the confluence of teaching, extension and the internalization of the university. The article aims to characterize the gesture of territorializing the university through a decolonising curricular praxis that dialogues and builds knowledge with both organic intellectuals and forms of living cosmos sciences and, more specifically, in the territories, by proposing iconographic and epistemic displacements.

Keywords: *territory; extension; traditional knowledge.*

RESUMEN

En forma de relato afectivo, presentamos nuestra experiencia en el curso *Saberes y Haceres de la Tierra*, ofrecido por la Formación Transversal en Saberes Tradicionales de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Involucrando un viaje con un grupo de estudiantes, profesores y maestros de saberes tradicionales de Minas Gerais para una experiencia práctico-pedagógica en dos territorios del sur de Bahia, el curso apuntó caminos promisorios para la confluencia de la enseñanza, la extensión y la interiorización de la universidad. El artículo pretende caracterizar el gesto de territorializar la universidad a través de una praxis curricular descolonizadora que dialoga y construye conocimiento junto a intelectuales y ciencias orgánicas en el cosmos vivo y, más específicamente, en los territorios, proponiendo desplazamientos iconográficos y epistémicos.

Palabras-clave: *território; extensão; saberes tradicionais.*

Data de submissão: 31/07/2024

Data de aprovação: 05/10/2024

1. Para começar: arte da terra

Pode a universidade ser territorializada ou deixar-se territorializar por mestres e mestras de saberes tradicionais, com seus corpos, performances e estilos de ensino profundamente estéticos e políticos? O presente artigo tem como objetivo trazer um relato vivo de experiência que possa, exemplarmente, apontar para a importância de ações curriculares que dialoguem e construam conhecimento juntamente com a comunidade externa e, mais especificamente, com territórios indígenas, quilombos, assentamentos, terreiros e outros espaços de populações tradicionais. Obviamente, lidar com a comunidade externa já é a razão de ser de qualquer atividade de extensão. No entanto, o que buscamos sublinhar aqui é que, no caso em questão, trata-se de uma construção

dialógica junto a intelectuais e coletivos que salvaguardam diversas e relevantes formas de conhecimento. Embora a presença de conhecimentos tradicionais tenha ajudado a construir a própria universidade, normalmente esses se fizeram presentes pela mediação de formas científicas validadas pelo modelo europeu de conhecimento. Dito de outro modo, estiveram presentes enquanto objetos de pesquisa e, em ação de extensão, como públicos beneficiários. O gesto que pretendemos relatar aqui inverte, em sua concepção, essa visão da universidade como provedora do conhecimento para pensá-la como espaço pluriépistêmico (Guimarães *et al*, 2016).



Figura 1: Fotografia de estêncil na parede da Escola Florestan Fernandes, Assentamento Terra Vista. Oliveira, 2023.

Para tanto, adotamos como experiência prática a disciplina *Saberes tradicionais artes e ofícios: saberes e fazeres da terra*, ofertada dentro da Formação Transversal (FT) em Saberes Tradicionais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (Colegiado Especial das Formações Transversais,

2022), em outubro de 2023. A FT objetiva receber mestres e mestras de saberes ligados às culturas afrodescendentes, indígenas e populares como professores e professoras regentes de disciplinas regulares na universidade, atendendo a alunas e alunos da graduação e pós-graduação da UFMG. Até o presente momento, o projeto dialogou com mais de cem mestres e mestras – com seus/suas respectivos/as assistentes – dos mais variados territórios. A experiência com disciplinas territorializadas teve um precedente importante na parceria com Makota Kidoialê e o Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango, em 2017, com a disciplina *Pensamento e ação comunicacional nas comunidades tradicionais*, na qual as aulas aconteceram em parte na universidade e em parte no Kilombu. Em 2024, após o impacto positivo da disciplina-viagem, foi ofertada também, em parceria com a FT Relações Étnico-Raciais, a disciplina *Tópicos sobre aspectos da cultura africana e afro-brasileira: aprender na escola da natureza*, conduzida integralmente no território do Quilombo Mato do Tição, em Jaboticatubas-MG, com a presença de Seu Badu. Além disso, visitas e participações em festas e rituais dos terreiros e quilombos próximos a Belo Horizonte também fizeram parte do programa de diversas disciplinas da FT.

Fomos, respectivamente, professora parceira e aluna dessa disciplina, que consistiu na viagem de um grupo de professoras(es), alunas(os) de graduação e pós-graduação da UFMG e mestras(es) de Minas Gerais a dois territórios do Sul da Bahia: o Assentamento Terra Vista (Arataca-BA) e a Terra Indígena do Povo Tupinambá da Serra do Padeiro (Buerarema-BA). O grupo foi recebido por toda a comunidade com a mediação de suas lideranças: no Terra Vista, Joelson Ferreira de Oliveira (Doutor por Notório Saber em Arquitetura pela UFMG) e sua companheira a historiadora Solange Brito; na Serra do Padeiro, pelo Cacique Babau (Doutor por Notório Saber em Arquitetura pela UFMG), por sua mãe, Dona Maria da Glória Jesus, e por seu pai, o pajé Seu Lírio (Rosemiro Ferreira da Silva).

Além das lideranças dos territórios visitados, a disciplina pôde contar, como citado, com a presença de mais um mestre e duas mestras de Minas, que acompanharam a viagem: Seu Badu, raizeiro do Quilombo do Mato do Tição; Capitã Pedrina de Lourdes (Doutora por Notório Saber em Comunicação Social pela UFMG), Capitã da Guarda de Massambike de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade Os Leonídios (Oliveira-MG); e Isabel Casimira, Rainha Conga do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, localizado no bairro Concórdia (Belo Horizonte-MG). Vale também ressaltar que, além das mestras, mestres e comunidade acadêmica, a vivência no Terra Vista também teve, através de uma parceria com a Teia dos Povos-MG, a presença de representantes de

outros territórios em luta de Minas Gerais. Alexandra Assis é moradora da Ocupação Paulo Freire, localizada em Belo Horizonte, e cuida de uma horta urbana que comercializa alimentação orgânica na cidade, além de participar em movimentos de militância pró agroecologia e direito à moradia. Sol Rodrigues e Marcos Vinícius são integrantes do coletivo rastafari Roots Ativa, que atua com agroecologia urbana no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, por meio da produção e distribuição de alimentos saudáveis, atividades culturais e de formação, além da gestão de resíduos. Já Danilo Borum-Kren é cacique do território Borum-Kren, localizado na região de Ouro Preto. Membro do Subcomitê Nascentes, Danilo é também chefe do Departamento de Cultura Indígena da Secretaria de Cultura e Turismo de Ouro Preto e idealizador do Coletivo Borum-Kren, que atua na recuperação da cultura indígena do Alto Rio das Velhas, Alto Paraopeba e Alto Rio Doce.

No artigo, pretendemos descrever como foi essa vivência sob a forma de um relato afetivo, mostrando como a experiência pedagógica provocou deslocamentos nas nossas trajetórias de formação enquanto docente e discente. Nesse sentido, metodologicamente, pretendemos trabalhar com retratos de mestres e mestras que conduziram as práticas e como suas ações territorializaram nosso processo de ensino-aprendizagem. Conforme a epígrafe visual desta seção (Figura 1), vivenciamos, com eles e com elas, a arte da terra e do território, tal como a intervenção na intervenção, que desenha um singelo coração à caneta esferográfica perto dos dizeres do estêncil. Os retratos são a combinação de fotografias autorais produzidas durante a disciplina e textos de auto-definição de mestras e mestres que já indiciam nosso olhar admirado e nossos corpos afetados. Além disso, construímos uma espécie de diário de bordo compartilhado, também descrevendo a disciplina-viagem como um deslocamento literal de nossos corpos, mas, sobretudo, como um deslocamento iconográfico e epistêmico que nos conduziu a outras possibilidades de olhar – com os olhos e o corpo inteiro – as artes desses territórios, sobretudo a arte de manter-se vivas e vivos e de lutar contra-colonialmente pelos seus modos de vida (Santos, 2015). Para compor retratos e relato, valemo-nos, ainda, de relações com conceitos – ou palavras germinantes, como prefere nomeá-las mestre Antônio Bispo dos Santos (2023) – de intelectuais indígenas e afrodiaspóricos, cujas ideias nos inspiraram em um trajeto que antecede a viagem e que seguiu em aprofundamento depois dela.¹ Vale ressaltar que uma experiência como essa, de encontros entre formas de vida, não se faz sem conflitos e questões subjetivas, intersubjetivas e coletivas. Contudo, acreditamos que é melhor ter a experiência – pelo seu grande potencial pedagógico – com todos os

desafios que as diferenças colocam, do que não tê-la e manter a segregação entre os diversos regimes de conhecimento em sua “diversalidade” (Santos, 2023). Assumimos, nesse sentido, que o recorte metodológico enfatiza características coletivizantes, artísticas e epistêmicas de formas de vida diferentes da nossa própria, buscando entender como aprender a aprender com elas, sendo que o ponto de vista do qual partimos é acadêmico (Oliveira, 2021).

2. Retratos de mestras e mestres



Figura 2: Fotografia de Joelson Ferreira de Oliveira no Assentamento Terra Vista. Oliveira, 2023.

Foi com mestre Joelson que começamos nossa jornada de conhecimento pelo território do Assentamento Terra Vista. Seu retrato (Figura 2) é fiel ao modo como ele é. Guarda essa feição grave de quem possui o dom de guerrear na luta pela terra e pela reforma agrária no Brasil, ou seja, para lidar com assunto bem sério. A batalha pela terra é árdua, mas o mestre demonstra que ela pode ser bela e alegre, por isso, sua feição séria também abre espaço para sorrisos cativantes e espontâneos. Joelson Ferreira de Oliveira é liderança do Assentamento Terra Vista do Movimento Sem Terra (MST), em Arataca-BA, e da Teia dos Povos. É agricultor e mestre de saberes tradicionais, idealizador da transição agroecológica, que transformou o assentamento em uma referência no país. Atuou na

diretoria nacional do MST, assim como na formação do Partido dos Trabalhadores (PT) e da Central Única dos Trabalhadores (CUT) durante os anos 1980. Hoje, é também Doutor em Arquitetura e Urbanismo por Notório Saber, pela UFMG.

No retrato (Figura 2), sob uma sinfonia forte e intensa de cigarras, dentro do útero vegetal de Terra Vista, exclama o mestre, após aspirar um teco de rapé de jatobá e jurema: “essa árvore tem 25 anos” (Notas de Campo, Oliveira, 2023). Estávamos ao pé do imponente mogno do Senegal, cujo tronco requer, pelo menos, seis braços bem esticados para ser abraçado em sua circunferência total. Mudar a iconografia territorial de uma terra devastada pelo fungo da vassoura de bruxa levou muitos anos. De acordo com Joelson, aquela árvore foi plantada como símbolo da primeira briga, após a ocupação do assentamento, no congresso nacional brasileiro, contra os chamados ruralistas. A partir de uma fala de Joelson, uma engenheira agrônoma do Pará presenteou-lhe com sementes de mogno do Senegal ou mogno africano (a árvore que ele nos apresenta) e mogno da Amazônia, também plantado no assentamento. Assim, a história de um território vai se fazendo: envolvendo as agências das plantas, a história de uma árvore e a história das pessoas.

É por isso que o Terra Vista é um projeto de vida – muita vida – de curto, médio, longo e longuíssimo prazo. Conta-nos Joelson que “com 25 anos já é possível ter árvores tão bonitas como essa, mas é preciso ir mais longe, o longo prazo aqui não é como o dos governos, estamos falando de 3000 anos!” (Notas de Campo, Oliveira, 2023). Realizá-lo envolve o que Joelson denomina de fim da doença do “comprar briga das ilusões”, o que não muda nada, não transforma nada. Assim, “a primeira briga que enfrentamos aqui foi com os nossos”. João Farinha, por exemplo, dizia: “Joelson fica plantando árvore aí, mas nós não come pau não, a gente come é frutis” (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Foi, sobretudo a partir de 2007, quando Joelson assumiu a bandeira da reparação e da agroecologia, que começaram a plantar árvores, muitas árvores. Tudo se inicia com um viveiro de mudas, que já esteve em mais de um local no território, e a marcação de 400 matrizeiras. Essa é também uma história de construção que envolve a vingança de suas duas matriarcas, as avós materna e paterna Joana e Isabel, cujas terras foram roubadas por “compadres” na era do compadrio que selava alianças entre Igreja, políticos locais, cartórios e proprietários do “tempo áureo” do cacau e dos coronéis, ao Sul da Bahia. No presente, essa história envolve também o encontro com os

Maxakali de Minas e os processos de reflorestamento do território Aldeia Escola Floresta, sob a liderança de Sueli e Isael Maxakali (Hãmhi, 2023). Processos no tempo que vão à frente e voltam atrás no agora por meio dos círculos espirais da ancestralidade (Martins, 2021), vão fazendo a guerra contra a fome e a pobreza. Pobreza que não é só um problema da economia, mas também do pensamento. Processos que vão construir outra consciência da riqueza. “Nesse sentido, os povos originários têm muito a nos ensinar sobre a riqueza que eles tinham aqui, antes dos invasores chegarem”, diz-nos Joelson (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

O reflorestamento é um trabalho muito duro. Mas é possível. “Tem que casar com a barriga. Muitas vezes queremos casar com a economia”. A jaqueira, por exemplo, em Terra Vista, é uma espécie invasora. Mas se se vai pesquisar ela também é

o suplemento alimentar de quem só comia feijão, farinha e fato.² Aí se for olhar, é comida dos elefantes na Índia. Os invasores trouxeram. Os cabruqueiros³ entenderam seu valor e para eles é uma árvore sagrada. Então eles corta um pé de jequitibá, corta um pé de jacarandá mas deixam a jaqueira porque ela fazia parte de seu hábito alimentar (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Tais práticas ancestrais de lida com a terra, denominadas também agroecológicas, ensinam-nos como diferentes espécies atuam de diferentes modos ou objetivos a depender do contexto o qual se inserem, podendo ser descarte ou veneno para alguns seres e nutrição para outros.

Não é coincidência a alegria e o sorriso largo, ao posar ao lado de uma gameleira, no meio da Mata Atlântica da Serra do Padeiro. Pedrina de Lourdes Santos (Figura 3) é mestra de saberes tradicionais do Reinado e Doutora em Comunicação Social por Notório Saber pela UFMG. É Capitã do Terno de Massambike de Nossa Senhora das Mercês na Irmandade Os Leonídios, em Oliveira-MG, sendo a primeira capitã de massambike em Minas. Além do Reinado, sua família também possui origem umbandista e é iniciada no Candomblé de Angola Muchikongo. Possui vasto conhecimento em cantos e oralidade em línguas africanas de matriz banto, em história e cultura afro-brasileiras e como pensadora negra sobre relações étnico-raciais no Brasil.



Figura 3: Fotografia da Capitã Pedrina na Serra do Padeiro-BA. Angelis, 2023.

A gameleira é uma das plantas que ela elegeu para viver junto e se valer em processos de cura. A imagem dessa planta, sob a forma do desenho do artista Marconi Marques, fez parte da composição do livro *Eu tenho a África dentro de mim* (2022), de sua autoria. Todavia, a proximidade e a felicidade ancoram-se em uma ética de profundo respeito à natureza como humanidade da qual somos parte e que é parte de nós.

No contexto de um encontro na Aldeia Tukum, do Povo Tupinambá em Olivença, durante a viagem, Capitã Pedrina afirmou com orgulho e autodefinição: “não sou uma afrodescendente, sou um africana da diáspora” (Notas de Campo, OLIVEIRA, 2023). Além de fazer uma conexão entre Itapecerica-MG (Aldeia Indígena Pataxó Muã Mimatxi), Oliveira-MG (onde fica seu Reino) e Divinópolis-MG (uma cidade de maior porte que fica próxima), ela destacou sua ascendência indígena do povo Puri e cantou:

Licença, licença
Nesta casa eu quero entrar
Eu não vim aqui sozinho
Eu vim aqui pra guerrear
Pisa no chão com caboclo
Pisa no chão devagar
Aê aê eu vim foi aldear
Pisa no chão com caboclo
Pisa no chão devagar



Figura 4: Fotografia de Seu Badu na Serra do Padeiro. Oliveira, 2023.

Seu Badu (Figura 4), posicionado no canto direito da fotografia, de camisa rosa, segura um grande, espesso e ramificado tronco de árvore para contar como faz o combate às pragas, como a vassoura de bruxa que devastou o plantio cacauzeiro no tempo dos coronéis e outros fungos cuja presença enfraquece as plantas. Esse senhor de quase um século de vida, porta saberes de cura e uma filosofia da vida baseada na biointeração e convivência simbiótica entre diferentes organismos. Mestre Badu não mata nada, apenas amansa e defende para que todas as vidas possam viver juntas. Seu

Badu é mestre também no candombe (manifestação de matriz afro-brasileira) no Reinado de Nossa Senhora do Rosário, na Folia de Reis, na Encomendação das Almas e na agricultura familiar. Destaca-se pelo trabalho de cura que realiza a partir da “prevenção, tratamento e controle de doenças que acometem os animais [as pessoas] e as plantas, o manejo da compostagem, dos biofertilizantes, da homeopatia com micro-organismos eficientes”, dos florais e do diagnóstico por radiestesia (Oliveira; César; 2023, p. 18). Professor do ensino das convivências ecológicas entre os diversos seres, é dedicado ao cultivo de alimentos saudáveis, que são tratados com suas terapias de medicina natural.

Badu, como patriarca do quilombo Mato do Tição, fez uma fala contundente que foi aclamada em um dos encontros na Aldeia Tukum, em Olivença:

Quilombo e aldeia falam a mesma língua. Nós somos o povo mais humilde que tem, que vive com as benças de Nosso Senhor Jesus Cristo e com o suor do rosto. Lutamos pela natureza, pela vida, pela saúde de todo o ser humano. É um povo que tem pouco direito na universidade e da minha geração pra trás não tínhamos direito de escola. Mas a gente estudou com a natureza. A natureza é uma escola, ela é a maior professora. Porque através da natureza eu adquiri um poder de conversar com a nossa mãe terra, com a nossa vegetação, a aprofundar no entendimento das doenças terríveis que aparecem. Eu não me interesso que meu conhecimento fique só pra mim. Eu ainda estou aprendendo. Então tudo que é o pouco conhecimento que eu tiver, eu quero deixar aqui, eu não quero que seja enterrado. Nós que trabalhamos nessa área da defesa da natureza, somos muito atacados, humilhados e às vezes perseguidos e mortos, porque acham que estamos ganhando ou que temos um poder infinito. Eu quero agradecer meus parentes índios porque se a natureza ainda tem vida é porque o povo índio e os quilombolas estão preservando a natureza. Na natureza tem dois princípios de microrganismos: os degenerativos e os regenerativos. De onde vêm as doenças? É desses microrganismos. Só que não é por ação dele só. Eles vivem numa mata, alguém vai lá e devasta essa mata. Onde ele vai viver? É no meu bolso, é na sua casa... Muita gente não quer nem uma árvore na porta dele, tem que varrer, tem que limpar. Mas os nossos microrganismos regenerativos, eles têm que ter condição de vida porque não tem nada no mundo que não tenha uma utilidade não. O que mata nós, é vida para outro ser vivo. Para dar conta dessas doenças só a combinação de homeopatia e radiestesia, e tem muito médico que não aceita por causa do racismo. A radiestesia trabalha por vibração, homeopatia é ciência, onda e vibração. O que nós precisamos aprender é isso, a cuidar desse lado. Porque uma pessoa que vive nas matas como meu parente índio e eu, que sou quilombola, o que temos de sabedoria? Nós temos que aprender com a natureza, a natureza é que passa pra gente. O Divino Pai Eterno fez o céu e a terra para vivermos, mas, infelizmente, vieram os poderosos e tomaram a terra de nós. Agora vivemos lambendo rebarba. Mas o pouco que sobrou nós vamos preservar, somando a força dos índios e dos quilombolas, para nós não

deixar o mundo acabar! O mundo não acaba não, é nós que acabamos. Vou agradecendo porque a gente não é muito preparado para falar, eu gosto mesmo é de fazer (Notas de campo, Oliveira, 2023).

Esse discurso de Mestre Badu demonstra como, ainda que advindo de outra experiência de vida e formativa, sua produção de conhecimento possui metodologias próprias que por vezes se aproximam da construção epistêmica universitária baseada na observação e estudos dos fenômenos da natureza. Reforça a importância dessa confluência de saberes e fazeres diversos, tais como os indígenas e quilombolas, para preservação da vida na terra, e como se dá a coabitação entre diferentes seres – humanos e não humanos, além de mostrar como esse regime de conhecimento também se ancora em pilares mais subjetivos, como a fé.



Figura 5: Fotografia de Isabel Casimira em vivência-oficina de pintura corporal Tupinambá com jenipapo. Autor_1, 2023.

Sá Rainha Isabel Casimira Gasparino (Figura 5) recebendo pintura de jenipapo na Serra do Padeiro, sempre portando um ar da sabedoria de quem sabe aprender: aberta e ávida com as vivências propostas e os ensinamentos compartilhados; como também disposta a ensinar sobre a ancestralidade do seu povo de reinado e umbanda. Para a rainha, “o povo de Zambi é feliz demais, a felicidade mora dentro da gente. E por isso temos para dividir, porque é uma fonte inesgotável” (Notas de campo, Angelis, 2023).

Gasparino herdou a coroa de sua avó, Dona Maria Casimira, fundadora do Reino Treze de Maio (1944) e de sua mãe, Dona Isabel Casimira das Dores. Ocupa hoje o cargo de Rainha Conga das Guardas de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e da Federação dos Congados do Estado de Minas Gerais. O território localizado no bairro Concórdia, em Belo Horizonte, além do Reinado, também sedia o Centro Espírita de umbanda São Sebastião. Em sua vasta atuação pelos percursos da ancestralidade e espiritualidade – e sua difusão – a Rainha Isabel tornou-se uma importante mestra da preservação da memória e do patrimônio imaterial das tradições afro-brasileiras em Minas.

Ela também rememorou sua ascendência indígena no encontro da Aldeia Tukum, Olivença-BA, no contexto de nossa disciplina-viagem. Sublinhou a tristeza de sua mãe, a Rainha Isabel Casimira das Dores (*in memorian*), frente ao ininterrupto genocídio indígena no Brasil. A Rainha mãe contou com ênfase para a filha que aquela luta dos parentes a entristecia. “Que parentes?”, perguntou Belinha. A Rainha mãe impaciente disse-lhe: “minha filha nós temos sangue indígena correndo nas nossas veias”. Belinha, apesar de toda a tristeza, sentiu a força de ter duas lutas para lutar: a luta dos povos negros e a luta dos povos indígenas” (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Cacique Babau (Figura 6) em uma das aulas na Terra Tupinambá da Serra do Padeiro. Sua performance pedagógico-corporal vibrante e entusiasmada chama atenção para a história de resistência do povo Tupinambá, no Sul da Bahia, “o povos das guerras”, segundo o cacique, que possui retórica ácida e, ao mesmo tempo, divertida. Cacique Babau (Rosivaldo Ferreira da Silva) é uma importante liderança indígena da região da Serra do Padeiro-BA, próxima aos municípios de Buerarema, Ilhéus e Una, mas também do movimento indígena nacional. Destaca-se pela atuação em defesa do

direito à terra, pelas lutas pela educação e pela denúncia de violações dos direitos indígenas. Babau também possui título de Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e de Doutor por Notório Saber em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, concedido em 2022.



Figura 6: Fotografia do Cacique Babau em sala de aula no território Tupinambá. Angelis, 2023.

Em uma das aulas na Serra do Padeiro, ocupando uma sala pouco convencional que funciona como ponto de encontro e reuniões da comunidade, Babau dissertou, com propriedade e profundidade, durante aproximadamente quatro horas, sobre temas diversos: rios aéreos e a função do brejo nas matas, história Tupinambá sob a ótica ensinada pelos mais velhos e mais velhas pela oralidade, violências e resistências dos povos indígenas em todo o território brasileiro, dentre outros temas. Sua sabedoria, sagacidade e oratória nos manteve atentas, inclusive, durante o horário do almoço coletivo. Assim, com o embasamento de quem vive a luta na pele, o Cacique conta que o ensino é ferramenta de resistência da cultura e modos de vida do povo Tupinambá e que muitas vezes foi impedido de estudar e obrigado a trabalhar nas fazendas de cacau da região –, que possui forte atividade econômica nesse setor. Paralelamente, a expansão das universidades durante a ditadura

militar (anos 1970) para serviço da elite geraria uma política de extermínio dos saberes e práticas tradicionais de indígenas, quilombolas e de povos de tradição, que precisavam se organizar para resistir. Chamava atenção também para o enfrentamento do racismo, um dos grandes inimigos na batalha pela terra, pois gera a criminalização injustificada e o uso da violência por parte do Estado.



Figura 7: Fotografia de Dona Maria na mata da Serra do Padeiro-BA. Angelis, 2023.

Dona Maria (Figura 7) parada em frente à Gameleira, ao lado de seu filho, Cacique Babau (de costas), que aparece parcialmente ao fundo. Sempre portando seu facão, instrumento indispensável para mateira, Maria da Glória de Jesus é uma das lideranças indígenas do povo Tupinambá da Serra do Padeiro. A Terra Indígena Tupinambá da Serra do Padeiro é uma das 22 aldeias desse povo na região de Olivença-BA. Ela é mãe de dez filhos, dentre os quais Cacique Babau e Glicéria Tupinambá, lideranças de seu povo que alcançaram grande visibilidade na luta pela terra e se tornaram referências do movimento indígena no Brasil. Glicéria, nos últimos anos, assumiu a arte contemporânea como campo de batalha e tem realizado um trabalho de profundo impacto internacional. Maria da Glória atua pelos direitos de uso e preservação da terra em sua comunidade e, como docente, conduziu módulos nas disciplinas *Artes e ofícios dos saberes tradicionais: políticas da terra*

(2018) e *Cosmociências: na companhia de caboclos e encantados* (2023), na FT em Saberes Tradicionais da UFMG, mesmo ano em que Cacique Babau, Seu Badu e Capitã Pedrina também ministraram disciplinas.

Próximos também à uma gameleira, mostram, na prática, a convivência ecológica entre os diversos seres – como afirma Seu Badu –, ao contar como essa é uma planta que escolhe uma árvore hospedeira sob a qual se desenvolver: as gameleiras são árvores que nascem e crescem sob e ao longo de outras espécies, mas, interessantemente, sem roubar seus nutrientes.

Ao relatar a experiência de retomada de seu povo, revela alguns episódios da luta pela terra quando, por exemplo, tem que se embrenhar e esconder nas matas durante enfrentamento com forças policiais e as “chuvas de balas” das quais tiveram que escapar. A mata, como percebido, possui relevância central – não só como esconderijo, mas como fonte de vida – “a terra é mãe, a terra cria, a terra limpa”, segundo Dona Maria (Notas de Campo, Angelis, 2023). Ao visitar a mata, a mestra canta: “Eu nasci na folha, na folha me criei; Quando a folha virou, olha eu também virei”.

Ao longo da aula-caminhada, fez questão de sublinhar diversas vezes a importância de não se criar uma relação predominantemente predatória com a floresta: “ela não serve para nos servir, e sim o contrário” (Notas de Campo, Angelis, 2023). Por isso, conta que de lá extrai apenas o necessário para sua sobrevivência. Ainda que se trate de algum insumo para fabricação de produtos ou alimentos para comercialização, jamais retira mais do que o imprescindível para a manutenção de suas vidas e da terra –, na tentativa de combater o esgotamento desses recursos naturais.

3. Relato de uma disciplina-viagem

Abrir-se ao inesperado. Eis um convite estranhamente bonito que muitas vezes não sabemos compreender. Quando ele se apresenta como um chamado ao coração é ainda maior a indecisão, sobretudo para nós, no mundo acadêmico, que temos corpos treinados a não agir com o sentir. Esse foi o convite que recebemos ao nos engajarmos com a disciplina *Saberes e fazeres da terra*, da FT em Saberes Tradicionais da UFMG. A disciplina nos convidou à indisciplina: destreinar o corpo da racionalidade e escutar a terra com o privilégio da mediação de quem a conhece bem.

A disciplina-viagem foi realizada no período de 4 a 15 de outubro de 2023 e teve como principal dinâmica o caminhar e experimentar junto à terra e àquelas(es) que a compartilham e cuidam, além de proporcionar o intercâmbio entre diferentes mestras e mestres da cultura popular e tradicional, lideranças comunitárias, alunas(os) e docentes da UFMG, além de jovens e demais moradores desses e de outros territórios. Na chegada ao Assentamento Terra Vista, a cena da nossa viagem começa a se modificar. O útero vegetal nos aconchega logo na entrada e por ele somos conduzidas a uma vida comunitária também prenhe de contradições e desafios. Porém, a luta coletiva anti-capitalista exala em cada detalhe. Somos conduzidas à área das escolas. Florestan Fernandes e Bertold Brecht mandam o recado: *AO COMANDO! Aprenda o mais simples!* são as palavras de (des)ordem que alcançam nossos olhos ali, seguidas do Elogio do Aprendizado:

Aprenda o mais simples!
Para aqueles cuja hora chegou
Nunca é tarde demais!
Aprenda o ABC; não basta, mas aprenda!
Não desanime! Comece! É preciso saber tudo!
Você tem que assumir o comando!
Aprenda, homem no asilo!
Aprenda, homem na prisão!
Aprenda, mulher na cozinha!
Aprenda, ancião!
Você tem que assumir o comando!
Frequente a escola, você que não tem casa!
Adquira conhecimento, você que sente frio!
Você que tem fome, agarre o livro: é uma arma.
Você tem que assumir o comando.
Não se envergonhe de perguntar, camarada!
Não se deixe convencer!
Veja com seus próprios olhos!
O que não sabe por conta própria, não sabe.
Verifique a conta É você que vai pagar.
Ponha o dedo sobre cada item
Pergunte: o que é isso?
Você tem que assumir o comando (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Comemos a comida verdadeiramente orgânica da terra, refrescamos nossos pés no rio Una, encontramos nossos novos espaços, escutamos as palavras de (des)ordem e subimos a Terra do Benvirá, nome que se inspira na canção homônima do músico Geraldo Vandré. Do disco, vem também a canção *Na Terra e no Céu*, que traz em palavras melódicas muito da filosofia da terra, do território e da caminhada, ao estilo de Joelson Ferreira de Oliveira, que Vandré traduz assim:

Não viemos por teu pranto
Nem viemos pra chorar
Viemos ao teu encontro
E estamos no teu altar
Por seguir nosso caminho
Que é também teu caminhar. (Na Terra [...], 1973)

A canção segue, mas, de pronto, o caminho e o caminhar encontram também reverberações nas palavras de Cacique Babau, já no contexto da Serra do Padeiro, em que nossa chegada aconteceu cinco dias depois: “nossa palestra é andando” (Notas de Campo, Angelis, 2023). Acerca desse formato, a Rainha Isabel também acrescenta que “é uma pedagogia ancestral, uma maneira diferente de pedagogia: como caminhar, porquê caminhar e caminhar prestando atenção não só ao caminho, mas por onde se caminha” (Gasparino; Torres, 2021, n.p.).

Aproxima-se, dessa forma, de um modelo de escola territorializada, na qual o ensino é experienciado no caminhar e no interagir com a terra e o território – em um formato mais horizontal e simétrico entre docentes, discentes, humanos e não-humanos. Assim, a disciplina fez convite à uma “nova perspectiva de formação no território, que relaciona o ato de aprender com a experimentação prática junto à terra, tendo em vista os conhecimentos tradicionais e agroecológicos” (Políticas, 2024, n.p.). É também uma proposta pedagógica implicada com as demandas territoriais e comunitárias dos povos com os quais dialoga. Para Sousa e Cavalcante (2021):

A chamada “Pedagogia do Território” exprime um desses esforços, entendida enquanto método de práxis acadêmica, insurgida pela desobediência epistêmica colonial e pela construção de um projeto popular de Ciência. Trata-se, antes de tudo, de um esforço epistêmico que ressignifica o papel da ciência, da universidade e do saber, questionando os princípios da Ciência Colonial (Sousa; Cavalcante, 2021, p. 1).

Na construção de um projeto verdadeiramente popular, o Assentamento Terra Vista existe há mais de 30 anos e prossegue em resistência contra-colonial (Santos, 2015; 2023): uma retomada realizada em 8 de março de 1992, dia do enfrentamento empenhado pelas mulheres contra o capitalismo patriarcal e racista. O assentamento, que possui mais de 900 hectares de extensão e abriga em torno de 55 famílias, atualmente, tornou-se referência em “preservação ambiental, agroecologia e produção de mudas de espécies da Mata Atlântica”. Para Rosângela de Tugny (2022, p. 60), “hoje o Assentamento Terra Vista é internacionalmente reconhecido pela recuperação de grande parcela da área deteriorada no coração da região cacaueteira na região de Ilhéus”.

Muita gente que visita o Terra Vista hoje se surpreende com a beleza do lugar, sua mata reflorestada e o sistema agroflorestal, que permite a produção de cacau cabruca e comida. No entanto, isso foi fruto de muito trabalho e batalhas que continuam acontecendo no dia a dia. Derrubar as cercas da propriedade privada da terra não é suficiente para torná-la um projeto coletivo e transformador. Tudo em Terra Vista foi aprendido e ensinado pelo exemplo e não pela palavra.⁴ A partir de 2000, o assentamento estava quebrado e todos os intentos de empreendimento relacionados à agropecuária tinham dado errado: piscicultura, produção agrícola com agrotóxicos e criação de animais. Começou, então, a virada. As coisas andavam difíceis, pois as pessoas estavam sem comer, o que causa muitas picuinhas internas. “No Brasil, para fazer qualquer projeto, tem que cuidar da barriga primeiro. Minha avó falava: meu filho, a alegria vem das tripas”, diz-nos Joelson (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Outra decisão importante, à época, foi fazer uma espécie de convenção interna e decidir quem estava de acordo com um novo começo e quem não estava. 25 famílias saíram do assentamento e 50 ficaram, optando por buscar alternativas em conjunto e apostando na vida comunitária. A primeira deliberação foi não repartir a terra pelo “quadrado burro do Incra, pelo olho”, expressão de Joelson (Notas de Campo, Oliveira, 2023), mas medir a terra pelo trabalho. Segundo o mestre:

O Brasil precisa evoluir muito nessa questão do trabalho. Nós temos um ranço muito ruim com o trabalho por causa da escravização. Com o fim do capitalismo, nós vamos ter que fazer um trabalho duro, talvez até mais duro do que o que foi o trabalho escravo. Pra recompor o que foi destruído. A diferença é que faremos tudo isso para nós, para nossa liberdade (Notas de Campo, Oliveira, 2023).

Além da busca por soberania alimentar, preservação das sementes crioulas e desenvolvimento agroecológico no território, o Terra Vista também atua com assessorias técnicas para outros assentamentos e instâncias universitárias, o que acabou colaborando, inclusive, para a expansão do MST na região. Um dos principais pilares para esse crescimento está na educação e uma de suas primeiras conquistas formais foi a construção, em 1997, da Escola Florestan Fernandes com, à época, educação infantil, ensino fundamental I e II e Educação de Jovens e Adultos (EJA) (Tugny, 2022, p. 65). Hoje, além da Florestan Fernandes, que agora atua com educação infantil, o assentamento possui a Escola Estadual Milton Santos, com ensino fundamental I e II, e EJA. Na luta por “terra e território” (Ferreira, 2022) em que povos sistematicamente oprimidos e marginalizados

possam viver de forma digna e autônoma, o assentamento também fez germinar outra aliança que pudesse ultrapassar os limites daquele espaço: a Teia dos Povos. Liderada sobretudo pela figura do Mestre Joelson Ferreira de Oliveira e de sua companheira a historiadora Solange Brito:

A Teia dos Povos é uma articulação de comunidades, territórios, povos e organizações políticas, rurais e urbanas. Extrativistas, ribeirinhos, povos originários, quilombolas, periféricos, sem terra, sem teto e pequenos agricultores se juntam, enquanto núcleos de base e elos, nessa composição com o objetivo de formular os caminhos da emancipação coletiva. Ou seja, construir solidariamente uma Aliança Preta, Indígena e Popular. (Teia dos Povos, 2020, n.p.).

A Teia dos Povos da Bahia nasceu em 2012, com a I Jornada de Agroecologia no Terra Vista. A jornada é um momento de encontro – também festivo – e confluência dos diversos núcleos-territórios para debate e compartilhamento de experiências em torno de questões que permeiam a luta de cada comunidade: conflitos de terra e posse, estratégias de resistência e desenvolvimento, agroecologia e soberania alimentar, dentre outras.

A Teia também possui frente de atuação no campo pedagógico. Para Joelson (2022), “a luta pela terra e pelo território é o princípio. E a educação [...] é o meio. Se queremos evoluir na luta por terra e território, precisamos desse meio que é a educação” (Oliveira, 2022, p. 129). Nesse sentido, está sendo proposta a Universidade dos Povos, construção pedagógica de distintas cosmopercepções que divide-se em 4 Escolas: Escola do Arco, da Flecha e do Maracá; Escola dos Terreiros e Tambores; Escola das Águas e Marés; e Escola dos Biomas Locais. Essa iniciativa se baseia primordialmente em epistemologias tradicionais e originárias, mas também não descarta o conhecimento advindo das universidades, contribuindo, assim, para a confluência de saberes. Para Rosângela, essas escolas:

permitem a construção de um universo de aprendizado que restitui o terrível apagamento das histórias e saberes dos povos originários e dos povos africanos, que o tecido social etnocida de nossa sociedade tratou de invisibilizar, e reconstrói as possibilidades de vínculos profundos e criativos dos jovens com os biomas que nasceram (Tugny, 2022, p. 84).

Dentro do escopo de atividades da Universidade dos Povos, foi realizada, em janeiro de 2024, a *Formação de construtores e defensores de territórios*. Com um mês de duração e três turnos diários (manhã, tarde e noite), possuía metodologia de exercícios práticos para vivência e construção de territórios de luta (que foram divididos em grupos de trabalho para bioconstrução, gastronomia, produção agroecológica, terreiro lúdico para formação infantil, dentre outros), assim como aulas

teóricas e formações políticas. Foi destinado a pessoas territorializadas ou que estejam de alguma forma engajadas com esses espaços – em que tive a oportunidade de participar enquanto estudante/pesquisadora (Angelis, 2024). Além disso, várias pessoas que fizeram parte da disciplina-viagem e que também atuam com territórios aqui na Teia do Povos-MG, voltaram ao assentamento para participar dessa formação.

Retomando, então, os passos da disciplina-viagem, no primeiro dia, a recepção contou com performance das crianças da Escola Florestan Fernandes sobre a vida do assentamento: a ocupação do território, construção das próprias casas e escola, assim como o cultivo do próprio alimento, o compartilhamento da vida comunitária e os enfrentamentos diários – uma encenação com falas e cantos que deixavam transparecer como a formação política daquelas que nascem e crescem em territórios de luta é parte intrínseca da vida desde cedo. Na peça, elas diziam: “educação no campo é direito não esmola; Eu não vou sair do campo, pra poder ir pra escola”.

As experiências nas roças tornaram-se aulas práticas de plantio e agroecologia ao ar livre – uma extensão da universidade no campo. A visita à fábrica de chocolate contou com ensinamentos sobre o cultivo do ‘cacau cabruca’, esse sistema agroflorestal comum no Sul da Bahia, no qual o cacau é plantado em meio à sombra, na Mata Atlântica. Uma roda de conversa com mulheres assentadas trouxe-nos toda a ciência implicada na extração de óleos de plantas locais para produção e comercialização de cosméticos, uma aula de fitoterapia extra-muros universitários.

Todas as atividades, rodas de conversa e místicas no Terra Vista e da Teia dos Povos contam com uma ornamentação central composta de plantas, instrumentos, livros, frutas e demais materiais que nos recordam da abundância da terra. Criam, portanto, uma ambiência e uma imagem da abundância que é muito importante para os desvios estéticos e epistêmicos propostos tematicamente. Para o mestre, o cultivo da terra é a base para existência consciente e livre, sendo uma construção coletiva de liberdade através da agroecologia. Como nos lembra Célia Xakriabá:

A sociedade carece de recuperar valores da relação com o espaço corpo-território. É preciso considerar o território como um importante elemento que nos alimenta, nos ensina, e constitui o nosso ser pessoas no mundo. Não podemos nos ver apartados do território, pois somos também parte indissociável dele, nosso corpo (Xakriabá, 2020, n.p.).

Se precisamos retomar os valores da relação com a terra-território na sociedade como um todo, é fundamental que essa premissa também esteja nos espaços de produção de saberes, no sentido de territorializar a universidade. Destacamos também, da primeira parte da disciplina-viagem, a vivência na Terra do Benvirá. Sob o sol da primavera na Bahia, subimos, em caminhada coletiva, para uma experiência de plantio nesse espaço localizado na parte mais alta do assentamento –, projeto que visa presentear, ainda, muitas gerações futuras. À medida que caminhávamos pela agrofloresta, Seu Badu consultava o pêndulo da radiestesias para localizarmos o lugar ideal de cada muda – as quais incluíam jussaras, açais, cacaús, braúnas, inhaíbas, curindibas, jequitibás e outras. Para Seu Badu, mestre raizeiro-curador-da-terra, “não existe terra ruim, o que é ruim é o que fazemos com ela” (Notas de Campo, Angelis, 2023). Acrescenta também que o advento e o crescimento de diversas doenças ao longo dos últimos anos muito se origina do uso desenfreado de agrotóxicos em nossos alimentos.

Outra prática fortemente presente – na viagem e em tais modos de vida – está atrelada ao papel e à relevância da música para povos e comunidades tradicionais, como terreiros, quilombos, aldeias e assentamentos. Muitos são os ensinamentos guardados e transmitidos nas canções, conforme nos mostrava Mestra Pedrina, guiando, na força das toadas do Reinado e pontos de Umbanda, como é o caso da zuela para caboclo entoada no alto da Terra do Benvirá:

Eu atirei, eu atirei ninguém viu
A caboclada quem sabe
Aonde a flecha caiu

Eu atirei, eu atirei ninguém viu
A caboclada quem sabe
A onde a flecha caiu (Notas de Campo, ANGELIS, 2023)

Sobre a relação com as plantas, Sá Rainha (2021) também relata que: “isso é herança de nosso povo, cultivar as plantas porque as energias do universo passam pelas plantas, pelos rios, pelo mar, pelo céu, por dentro de nós. E as plantas também fazem o nosso significado, pois são o nosso alimento, a nossa cura – nossa e do nosso entorno” (Gasparino; Torres, 2021, n.p.)

Foi um período de intensa troca entre mestras e mestres, discentes, docentes, territórios da Teia do Povos-MG e Teia dos Povos-BA em uma aposta pedagógica dialógica (Freire, 2003), no qual, como próprio Joelson indica, “aquilo que nos une é maior do que o que nos separa” (Nota de Campo,

Angelis, 2023). A união da sabedoria ancestral de Minas com a da Bahia representada pelas mestras e mestres presentes, além de pessoas advindas de diferentes experiências comunitárias, formava uma confluência de distintas, porém alinhadas perspectivas ao que concerne o enfrentamento posto nesses territórios que habitam, assim como a urgência da preservação ambiental para salvguarda da vida na terra – tática essa muito cultivada entre povos tradicionais, quilombos, assentamentos e aldeias. Para o mestre Nego Bispo (2023):

[...] a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida (Santos, 2023, p. 9)

Novamente, uma proposta de ensino interdisciplinar e interepistêmico que, aplicado na prática em uma universidade ou espaço de produção epistemológica que não é estático, mas que está em constante movimento e deslocamento, pareceu-nos rendosa e confluyente. Interdisciplinar e interepistêmico, pois coloca em convivência e diálogo fontes distintas de conhecimento: o ancestral das comunidades e o tradicional das universidades. Quando ela acontece, confirmamos algo que afirma o antropólogo José Jorge de Carvalho, “as civilizações dos povos indígenas, africanos e das demais comunidades tradicionais [...] não estão em decadência e [...], pelo contrário, mantêm fortalecidos seus horizontes de saberes e modos de vida” (Carvalho, 2020, p. 75).

No dia 10 de outubro de 2023, a viagem seguiu para o segundo destino: a Terra Tupinambá, na Serra do Padeiro, em Buerarema-BA. Território de (r)ex(s)istência do povo Tupinambá aos pés da serra – em que ficamos até o dia 13 de outubro.

No primeiro dia, pudemos acompanhar a aula de Cacique Babau, citada anteriormente, sobre a retomada indígena, que relatava a história daquele território e de seu povo. Em uma sala sem paredes, possuía dinâmica pedagógica majoritariamente oral. Não só nessa prática, mas na viagem como um todo, foi possível perceber o papel da oralidade na transmissão dos conhecimentos em comunidades tradicionais, ou mesmo assentamentos e aldeias – locais em que o letramento formal-acadêmico não se faz regra, principalmente entre a população adulta-anciã, que detém boa

parte dessa sabedoria ancestral. Outros momentos de fala do Cacique se davam também em volta da fogueira, durante as refeições –, tendo o ensino como parte cotidiana da vida, presente nas mais diversas e sutis tarefas.

No segundo dia, participamos de uma aula-caminhada pela mata, liderada por Dona Maria da Glória Tupinambá. A proposta era de um passeio pela floresta juntamente com Seu Lírio, por meio do qual o casal poderia nos apresentar um pouco sobre sua relação com aquele espaço sagrado. O cuidado e a preservação são primordiais para a manutenção da vida; as propriedades medicinais das plantas e ervas; e a conexão divina. A espiritualidade, para os Tupinambá – assim como para muitos povos indígenas, entendendo também a diversidade de cosmovisões existentes no território brasileiro –, apresenta-se de diferentes formas. Muitas falas foram proferidas pela mestra durante a aula-caminhada realizada na mata, na qual identificava plantas que são remédios e outras que servem para alimentação.

A floresta é sagrada, mas, como dito acima, também possui vínculo com o divino aquilo que ocidentalmente lemos como arte, tais como os artesanatos de missangas, cerâmicas e outros materiais; e as pinturas corporais – produção de alta complexidade estética e simbólica. As pinturas corporais, por exemplo, foram o mote para uma vivência-oficina com jenipapo. Conduzida principalmente por jovens da aldeia (que estiveram ativamente presentes, desde o início, nas atividades e falas sobre a comunidade), a oficina apresentou um pouco do universo desse trabalho estético e espiritual com o corpo, no caso, com a tinta de jenipapo. A prática passou por todo o processo, desde a fabricação do pigmento com o fruto até os desenhos e padrões que utilizam com suas variadas simbologias, significações ou mesmo utilidade – como, por exemplo, para força ou proteção. Como nos lembra o artista indígena Nei Xakriabá, que também foi estudante da Faculdade de Belas Artes da UFMG:

A arte, para nós, tem forte ligação com a vida, com o nosso dia a dia. As pessoas que não conhecem veem um indígena pintado e imaginam que a pintura busca simplesmente uma beleza para o corpo, mas, na verdade, além da beleza, os traços representam proteção e a tinta traz energias para o corpo. Todos os objetos produzidos têm uma função para a nossa vida. Um colar, um penacho, uma pulseira, um vaso de cerâmica – tudo traz significados e uma história que vai além da beleza envolvida. São objetos utilitários e que, ao mesmo tempo, têm outras funções (Xakriabá, 2021, n.p.).

Além disso, também afirma como essas manifestações carregam em si suas histórias e denúncias de apagamento. As aulas na Serra do Padeiro materializaram a natureza orgânica dos conhecimentos Tupinambá, além de seguirem a máxima “começo, meio, começo”, característica de ciclos vitais biointerativos (Santos, 2015; 2023). Assim, logo em seguida, foi iniciado um toré – ritual religioso realizado em círculo com cantos e movimentos ritmados. Em volta da fogueira intermitente, cujo fogo vai sendo alimentado sem pausa, na marcação rítmica dos maracás, a música é entoada para receber os encantados enquanto a defumação limpa. Como nos contam Cláudia Ramos e Aldemir Azevedo (2020),

Os Encantados são considerados os guias dos Tupinambás, seres de força e luz guiados pelos domínios da natureza como: as matas, as águas do rio e mar, a terra, a serra entre outros. Segundo relatos, os encantados possuem poderes para guiar os Tupinambás nas labutas, problemas diários e questões relacionadas à saúde (Ramos; Azevedo, 2020. p. 242).

Algumas alunas e alunos se juntaram à roda, que permaneceu em volta da fogueira por um tempo até que o grupo foi se conduzindo para o salão ao lado, no qual funciona a Casa de Santo. No salão, o toré abre espaço para a chegada de entidades como marujos, pretos velhos e boiadeiros. Além do passeio à floresta, oficina e rituais, foi possível ver novamente espaços de plantio do cacau cabruca em meio à mata, aos pés da serra e, assim como no Assentamento Terra Vista, foi possível desfrutar de uma alimentação abundante baseada no que é plantado e produzido nos territórios. Essa experiência, ainda que não muito longa, fornece pistas sobre a importância de se retomar certas formas de ler e fazer mundos que incorporam maior cuidado com todas as formas de vida na Terra.

A viagem-disciplina em questão faz parte do projeto *Políticas da terra – encontros da universidade com os saberes e fazeres afro-indígenas*, aprovado junto ao Edital Pró-Humanidades (CNPq/MCTI/FNDCT – 420196/2022-6), fruto da parceria de três universidades federais (UFMG, Universidade Federal do Sul da Bahia e Universidade Federal do Ceará) e a Teia dos Povos.

Voltado para experiências ligadas às lutas pela terra (os assentamentos rurais, as retomadas indígenas e quilombolas, os modos de cultivo de base agroecológica), em metodologias que desfazem a persistente divisão entre sujeitos e objetos do conhecimento, o projeto instaura um processo de pesquisa compartilhada com mestras e mestres de tradições indígenas e afro-brasileiras, ampliando sua presença na universidade, em uma perspectiva contra-colonizadora (Políticas, 2024, n.p.)

Ao considerá-los como protagonistas nos processos de ensino e aprendizagem dentro – e fora – da universidade, buscando uma pedagogia dialógica e territorial, a FT em Saberes Tradicionais questiona as metodologias universalistas de ensino, “contribuindo para a produção de uma bibliografia aberta à auto-inscrição de pensadores e pensadoras negras e indígenas e à pluralidade de enunciações que marcam suas falas e suas escritas” (Políticas, 2024, n.p.)

Não só essa, como várias das disciplinas ofertadas ao longo dos últimos anos pela FT em Saberes Tradicionais renderam frutos diversos, tais como publicações impressas de livros, memoriais, participação em eventos e envolvimento com os territórios e mestras(es), para além de outras publicações ou apresentações paralelas realizadas por discentes e docentes participantes, o que acaba nos mostrando como essas experiências provocam deslocamentos epistemológicos em muitas(os) das(os) envolvidas(os).

4. Territorializando a universidade: confluência de saberes e considerações para seguir a conversa

Neste artigo, buscamos fazer dois movimentos para demonstrar a relevância da FT em Saberes Tradicionais e de seus impactos em termos de justiça epistêmica e descolonização concreta da universidade, mas sobretudo em termos da importante aposta pedagógica no ensino territorializado. Na primeira parte, destacamos os retratos de mestres e mestras que participaram da iniciativa da disciplina-viagem. Lembramos, aqui, que “mestres e mestras são aqueles cuja senioridade é inequívoca, confirmada pela sua biografia, reveladora das evidências de seu reconhecimento, dentro e fora da sua comunidade” (Carvalho, 2021 p. 60-61). Como têm a missão de transmitir seus conhecimentos, possuem aprendizes, assistentes ou seguidores que possivelmente herdarão a tarefa de salvaguarda e transmissão desses saberes, além de serem considerados também pesquisadores, pois ampliam nossas bases epistêmicas.

Em *Pedrina de Lourdes Santos: meu rosário, minha guia*, livro publicado a partir do memorial para sua titulação de Doutora por Notório Saber pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, vê-se que:

As formas de conhecimento de mestra Pedrina têm uma origem coletiva e territorial em base a um legado de memórias ancestrais que se produzem e reproduzem por meio de relações comunicacionais com diversas agências humanas e não-humanas,

dentre as quais, primeiramente, destaca-se a guiança da espiritualidade. (...) As palavras, os cantos, os gestos, a dança e tudo o que traz ao mundo não são de sua propriedade individual, são mensagens pronunciadas em seu corpo guiadas e intencionadas na relação com o mundo espiritual. Trata-se de todo um regime de conhecimentos que não depura o que é ciência, tecnologia, magia, religião, ética, estética e política (Oliveira; Santos, 2022, p. 15).

Sabe-se que, hoje, uma das formas de reconhecimento e valorização desses saberes se dá através da titulação por Notório Saber, concedida por algumas universidades públicas do país, com destaque para a UFMG. Tal titulação envolve o reconhecimento de corpos e experiências que, talvez, não estejam associados ao imaginário social do que sejam intelectuais, cientistas, pesquisadores e professores. Assim, a titulação é fundamental para que possamos efetivamente transformar as bases epistêmicas de nosso ensino e contribuir para o resgate e reconhecimento desses conhecimentos e manifestações artísticas, culturais, filosóficas e espirituais que o processo colonizatório visou exterminar. Dessa forma, além da diplomação e de possíveis recursos financeiros e/ou estruturais que a titulação pode trazer, fica em nós o desejo de trabalhar para que esse reconhecimento possa contribuir de forma real para defesa dos territórios e dos corpos de seus sábios e sábias, corroborando a verdadeira autonomia dos povos.

De outra ponta, considerando os percursos da disciplina-viagem relatados na segunda parte do artigo, tratamos da abertura para deslocamentos epistêmicos que possam romper ou, ao menos, questionar a universidade construída nos padrões eurocêntricos da ciência moderna-colonial. Assim, pelo exposto em nosso relato, são aulas que se diferem não apenas pelo conteúdo, mas também em formatos que extrapolam as salas de aula e livros didáticos, em práticas pedagógicas sem mediações tecnológicas, em meio à mata e em movimento, em uma manifestação artístico-cultural ou mesmo religiosa. Viagem-disciplina, aula-caminhada, vivência-oficina... Esses foram alguns dos termos empenhados aqui para nominar atividades realizadas ao longo dessa disciplina e que, de certa forma, revelam o caráter não convencional e dinâmico das metodologias de ensino experimentadas no contato com comunidades externas, como assentamentos, aldeias e povos de tradição.

De base coletiva e territorial/local, são saberes ancestrais das memórias de um ou mais povo(s), que geralmente possuem forte relação com a espiritualidade. Espiritualidade essa que, como percebido, não se encontra apartada da vida cotidiana, da arte e, principalmente, da natureza. São

formas de pensar e fazer o saber não compartimentadas, em um movimento de transdisciplinaridade e territorialização epistêmica. As artes fazem parte de um modo de vida profundamente estético que se utiliza de imagens, sonhos, cantos e da relação com a terra e tudo o que nela vive para construir vínculos e dar forma à vida. Ao serem trazidas para o diálogo acadêmico, trazem a potência de descolonizar o próprio campo das artes, hegemonicamente atento aos cânones da arte europeia ou, mais amplamente, a arte constituída no Norte Global. Para o historiador de arte Hans Belting (2012), “há muito tempo, a antiga cultura burguesa da modernidade não representa os interesses de grupos particulares no interior da sociedade” (Belting, 2012, p. 129), a arte dita universal (e ocidental) não reflete de fato a diversidade cultural. Com a diluição desses referenciais que são impostos, seja pela ordem, seja pelo fetiche mercantil, e com as reivindicações de reparação no contemporâneo, minorias e grupos deslegitimados como enunciadores e autores “utilizam o espaço livre recentemente surgido [...] e ‘inventam’ a sua própria história da arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos” (Belting, 2012, p. 129).

Dessa forma, seja decolonial, descolonial, anticolonial ou mesmo contra-colonial, o que nos interessa, nessa proposta de deslocamento, refere-se ao “‘giro’ epistêmico como importante fator para se recolocar o problema da(s) perspectiva(s). Ao girar, mesmo que a partir de um mesmo lugar, pode-se ampliar e variar os horizontes” (Reinaldim, 2021, p. 251-252).

A importância de girarmos o debate, seja nos ambientes acadêmicos seja nos artísticos, é fundamental para preservação social, histórica e cultural desses povos que foram a base fundante desse país, de onde vieram nossas origens e para onde, acreditamos, deve trilhar nosso caminho se ainda almejamos a preservação planetária e biodiversa. Trabalhar formas estéticas outras de habitar, ocupar ou negociar os espaços nas mais diversas escalas de abrangência também é tarefa de enfrentamento à colonialidade.

Dessa experiência, restam algumas questões que, mesmo sem ser respondidas, ficam como lacunas que nos estimulam ao aprofundamento: a disciplina possibilitou, de fato, o diálogo simétrico entre mestras(es) e lideranças de diferentes territórios – de localidades geográficas distintas – com alunas, alunos e docentes universitários, assim como com os próprios moradores dessas comunidades? De que forma essa troca ou diálogo beneficia as várias partes envolvidas? Qual o retorno às

comunidades e às(os) mestras(es) com as quais dialogamos e aprendemos? Nesse sentido, mestres e mestras têm nos chamado a atenção sobre a importância de que nós, da universidade, pisemos o chão dos territórios e conheçamos as lutas dos povos de perto. Eles e elas têm alimentado muitas esperanças em relação a essa territorialização, no sentido da construção de alianças entre defensores e construtores de territórios. Em suas falas, ecoam esperanças no sentido de que, ao ocuparmos nossas posições como profissionais, lembremo-nos de sempre estar ao lado das lutas dos grupos minorizados e que lutar pela justiça epistêmica é também lutar pela justiça social.

Do entrelaçamento entre ensino, extensão e as formas artísticas da terra e do território, vemos uma grande potência de processos de curricularização da extensão que, junto com outras iniciativas, podem colaborar para territorializar a universidade. Vale ressaltar que chamamos aqui de arte de territorializar a arte de fazer com, que não se conceitua, mas se vive – assim como nos ensinam esses que não apartam a vida da arte. Por fim, fechamos (ou abrimos?) com uma inspiradora elaboração do idealizador do Encontro de Saberes, na UnB, professor José Jorge de Carvalho, que, a partir das experiências com mestres e mestras aqui retratados e percursos territorializados da disciplina-viagem relatados, estamos em pleno acordo: “estamos dispostos (finalmente) a aprender com aqueles que sabem o que não sabemos, e cujos saberes nos ajudarão a encontrar caminhos de reconstrução das nossas bases epistêmicas, espirituais, estéticas e éticas” (Carvalho, 2021, p. 60-61).

REFERÊNCIAS

BABAU, Cacique. **É a terra que nos organiza**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022.

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

CARVALHO, José Jorge de. Notório saber para os mestres e mestras dos povos e comunidades tradicionais: uma revolução no mundo acadêmico brasileiro. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 54–77, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/29103>. Acesso em: 10 jul. 2024.

COLEGIADO ESPECIAL DAS FORMAÇÕES TRANSVERSAIS. CEFT. Pró-reitoria de Graduação – PROGRAD. **Projeto da Formação Transversal em Saberes Tradicionais**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/prograd/arquivos/FT/ProjSaberesTradicionais>. Acesso em: 10 jul. 2024.

FERREIRA, Joelson; FELÍCIO, Erahsto. **Por terra e território**: caminhos da revolução dos povos no Brasil. Arataca: Teia dos Povos, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 36. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2003.

HÃMHI Terra Viva. **Projeto de formação de agentes agroflorestais e viveiristas indígenas Tikmũ'ũn**. Instituto Opaoká, Ministério Público de Minas Gerais. 2023. Disponível em: <https://www.hamhi.org/>. Acesso em: 22 jul. 2024.

hooks, b. A construção de uma comunidade pedagógica: um diálogo. In: hooks, b. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GASPARINO, Isabel Casimira; TORRES, Júnia. O Reino nas ruas. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 15, p. 2-9, dez. 2021. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/o-reino-nas-ruas/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

GUIMARÃES, César *et al.* Por uma universidade pluriepistêmica: a inclusão de disciplinas ministradas por mestres dos saberes tradicionais e populares na UFMG. **Tessituras**, Pelotas, v. 4, n. 2, p. 179-201, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/494/451>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. São Paulo, Cobogó, 2021.

OLIVEIRA, Fernanda; CÉSAR, Leandro (Org.). **Mato do Tição**: Matição é muita gente. Associação Quilombola do Mato do Tição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2023.

OLIVEIRA, Luciana de, Aprender a aprender sobre aliança: comunicação intermundos a partir do encontro com um casal de xamãs Kaiowá. **Revista Mundaú**, n. especial: Encontro de Saberes: Transversalidades e Experiências - v. 2, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10901> Acesso em: 10 de jul. 2024.

OLIVEIRA, Luciana de; SANTOS, Ester Antonieta. Apresentação: à mestra com carinho, seu rosário, nosso rosário. In: OLIVEIRA, Luciana de; SANTOS, Ester Antonieta (org.). **Pedrina de Lourdes Santos: meu rosário, minha guia**. Belo Horizonte, Editora Selo PPGCOM/UFMG, 2022.

OLIVEIRA, Joelson Ferreira. **As lutas existem pela nossa terra**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022.

RAMOS, Cláudia Mirella; AZEVEDO, Aldemir Inácio. Tupinambá balanceia mas não cai: Identidade e espiritualidade na Serra do Padeiro/BA. **Revista Calundu**, v. 4, n. 2., p. 240-245, jul./dez. 2020.

REINALDIM, Ivair. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 221-260.

POLÍTICAS da terra: Encontros da universidade com os saberes e fazeres afro-indígenas.

Saberestradicionais.org, 27 mai. 2024. Disponível em:

<https://www.saberestradicionais.org/projetos/politicas-da-terra-encontros-da-universidade-com-os-saberes-e-fazeres-afro-indigenas/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

SANTOS, Antonio Bispo. **Terra dá, terra quer**. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Pedrina de Lourdes. Eu tenho a África dentro de mim. Belo Horizonte: SELO PPGCOM/UFMG, 2022.

SOUSA, Rafaela Lopes de; CAVALCANTE, Leandro Vieira. Práxis epistêmica da pedagogia do território: contribuições decoloniais à geografia. **Revista Geografia**, Rio Claro, v. 46, n. 1, p. 1-20, 2021.

Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/15767/12177>. Acesso em: 20 jun. 2024.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Trajetória biográfica. In: OLIVEIRA, Joelson Ferreira. **As lutas existem pela nossa terra**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022. P. 51-112.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, jul. 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/amansar-o-giz/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

XAKRIABÁ, Nei Leite. Ensinar sem ensinar. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 15, dez. 2021.

NOTAS

1 Referimo-nos aqui à nossa experiência como docente e discente da (in)disciplina *Outras filosofias da imagem* (2024), da qual se desdobrou a ideia da escrita deste texto.

2 Fato são as vísceras do boi.

3 Cabruca é uma tecnologia popular de cultivo do cacau cuja árvore necessita estar no meio da mata para viver e dar frutos. Os cabruqueiros faziam um espaço na mata fechada para plantar árvores de cacau.

4 Ver o texto *Começar de novo*, de Joelson Ferreira de Oliveira, no qual o autor avalia a inflexão feita no Assentamento Terra Vista em face das ocupações realizadas pelo MST no Sul da Bahia. O texto pode ser acessado por meio do link: <https://teiadospovos.org/comecar-de-novo/>.

Notas sobre currículo e extensão nas Artes da Cena: correspondências trocadas entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília

Apuntes sobre currículo y extensión en Artes Escénicas: correspondencias intercambiadas entre la Universidade Federal de Minas Gerais y la Universidade de Brasília

Notes on curriculum and extension in the Performing Arts: correspondences exchanged between Universidade Federal de Minas Gerais and Universidade de Brasília

Altemar Di Monteiro

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: altemargm@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1633-3235>

Jennifer Jacomini de Jesus

Universidade de Brasília

E-mail: jennifer.jacomini@unb.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0904-3264>

RESUMO

O presente artigo registra uma troca de correspondências entre docentes negres no ensino superior de Artes Cênicas que, por meio da escrivência de práticas pedagógicas e extensionistas, desdobram dilemas e possibilidades na aplicabilidade das Leis 10.639/03 e

MONTEIRO, Altemar Di; JESUS, Jennifer Jacomini de. *Notas sobre currículo e extensão nas Artes da Cena: correspondências trocadas entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53605> >

11.645/08. A partir das experiências narradas, conclui-se que as propostas de ensino-aprendizagem a partir de cosmopercepções negrodiaspóricas e indígenas na academia ainda se restringem às ações de extensão e pesquisa. Se, por um lado, a morosidade na inserção de tais conteúdos nos currículos universitários revela o racismo institucional, por outro, a integralização da extensão apresenta o desafio de não se deixar subordinar aos interesses neoliberais. Por fim, considera que sempre haverá algo que escapa à tentativa de formatação destas epistemologias, já que são saberes vivos e em permanente movimento.

Palavras-chave: *antirracismo; extensão universitária; pedagogia do teatro; relações étnico-raciais.*

RESUMEN

El artículo registra un intercambio de correspondencia entre profesores negros de educación superior en Artes Escénicas quienes, a través de la redacción de prácticas pedagógicas y de extensión, desdoblán dilemas y posibilidades en la aplicabilidad de las leyes 10.639/03 y 11.645/08. A partir de las experiencias narradas, se concluye que las propuestas de enseñanza-aprendizaje basadas en cosmopercepciones negro-diaspóricas e indígenas en la academia aún están restringidas a acciones de extensión e investigación. Si, por un lado, la lentitud en la inserción de dichos contenidos en los planes de estudio universitarios revela racismo institucional, por el otro, la finalización de la extensión presenta el desafío de no dejarse subordinar a los intereses neoliberales. Finalmente, considera que siempre habrá algo que escape al intento de formatear estas epistemologías, ya que son saberes vivos y en permanente movimiento.

Palabras clave: *antirracismo; extensión universitária; pedagogía teatral; relaciones étnico-raciales.*

ABSTRACT

This article records an exchange of correspondence between black professors in higher education in the Performing Arts who, through the writing of pedagogical and extension practices, reveal dilemmas and possibilities in the applicability of laws 10.639/03 and 11.645/08. Based on the experiences narrated, it concludes that teaching-learning proposals based on black diasporic and indigenous cosmoperceptions in academia are still restricted to extension and research activities. If, on the one hand, the slowness in inserting such content into university curricula reveals institutional racism, on the other, the integration of extension presents the challenge of not allowing itself to be subordinated to neoliberal interests. Finally, it considers that there will always be something that escapes the attempt to format these epistemologies, since they are living knowledge in constant movement.

Keywords: *anti-racism; university extension; theater pedagogy; ethnic-racial relations.*

Introdução

Há pouco menos de um ano, Altemar Di Monteiro e Jennifer Jacomini eram recém-doutories¹ desempregades. Artistas da cena, pesquisadores e professoras, tramavam a vida entre a produção artística e contratos como docentes substitutes em universidades. Não restam dúvidas do quanto as práticas artísticas, docentes e investigativas des autories sejam afetadas por essa dupla dimensão: a encruzilhada entre a vida pública de trabalhadoras da cultura e o desejo de contribuir com o sentir/pensar/fazer do ensino em Artes Cênicas.

O recente movimento das graduações em Artes da Cena nas universidades brasileiras na criação de concursos públicos para docentes com práticas artísticas e pedagógicas antirracistas e negrorreferenciadas² contribuiu para que esse quadro se tornasse outro na vida destus artistas-docentes. Tendo ingressado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade de Brasília (UnB) no começo do ano de 2024, Altemar Di Monteiro e Jennifer Jacomini, respectivamente, apontam, no presente artigo, alguns dos desafios e possibilidades que contornam suas experiências como docentes negres nas graduações em Teatro e Artes Cênicas, respectivamente, em Belo Horizonte e Brasília. Integrantes do *Fórum de Docentes Negros/as em Artes Cênicas do Ensino Superior*³ e do grupo de pesquisa *NEGRURAS: Performatividades (Poéticas e Pedagogias) Negras e Periféricas*,⁴ ês autories buscam tecer pontes entre suas ações para pensar acerca da potencialidade contida no trânsito entre as experiências docentes nas universidades em que atuam e as práticas extensionistas tecidas com a sociedade.

Na busca por tornar efetivas as Leis 10.639/03 e 11.645/08, que tratam sobre a obrigatoriedade do ensino de histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas, é no jogo constante entre a universidade e a sociedade, entre as políticas educacionais e culturais, que ês autories têm encontrado possibilidades de tramar práticas pedagógicas que afirmam as cosmopercepções negrodiaspóricas⁵ e indígenas como epistemologias.

As escrevivências (Evaristo, 2007) tecidas nas cartas trocadas entre ês autories desejam fazer ver não somente as correspondências entre práticas distintas em territórios e similares em desafios, mas também oportunidades de uma interação efetiva entre universidade e sociedade, apostando em um saber que se faz além-muros, através da experiência vivida. Em um contexto de mundo globalizado e digitalizado, em que a velocidade da comunicação e da informação é quase instantânea, as correspondências entre ês docentes aconteceu durante o mês de julho de 2024, por meio de aplicativo telefônico de mensagens, videochamadas e da escrita em editor de texto *online* que permite criar e editar documentos em tempo real, simultaneamente. Sem romantizar as contradições que esse aceleração impõe a respeito da alta produtividade e do alto desempenho, nem desconsiderar os riscos do excesso de exposição à superestimulação e a problemática da distância afetiva que os aparelhos tecnológicos e as interações virtuais criam entre as pessoas, a utilização dessas ferramentas foi uma estratégia adotada para virar o jogo e questionar os próprios modos de produção de conhecimento acadêmico, em favor de um exercício de escrita breve, compartilhado, prazeroso e próximo.

Pedagogia dos rolêzinhos: afirmar o engajamento com a vida

Querida Jenni,

Desde que entrei na UFMG, em setembro de 2023, venho tentando experimentar práticas pedagógicas e poéticas, junto ês estudantes da graduação em Teatro, a partir de um viés negrorreferenciado e antirracista. Ao observar o currículo do curso, notei que existiam poucas ofertas que pudessem apresentar, para o corpo discente, as cosmopercepções negrodiaspóricas e indígenas e sua influência na fundação do que entendemos por teatro. E isso não é realidade exclusiva da UFMG, como você sabe. Embora estejamos, neste momento, em fase de revisão curricular – o que faz com que o curso coloque em pauta as necessidades de atender aos pressupostos das Leis 10.639/03 e 11.645/08 –, tenho observado que a curricularização dos temas, abordagens e cosmopercepções negrodiaspóricas e indígenas ficam, quase sempre, centradas nas mãos do professore, ou seja, fica restrito à sua escolha pedagógica e política.

Como aponta Alexandra Dumas, docente na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir de sua pesquisa de pós-doutoramento sobre o currículo antirracista nas universidades,

[...] a pauta antirracista fica concentrada basicamente em pessoas negras, o que gera, por vezes, uma expectativa de ação que desemboca numa sobrecarga sobre esses corpos. A leitura equivocada do termo “lugar de fala”, difundido pela filósofa negra Djamila Ribeiro, torna-se um argumento de não negros para não se implicarem nos processos antirracistas, distanciando-os do diálogo, do aprendizado e do agenciamento de transformações (Dumas, 2023, p. 37).

Talvez, por isso, a cientista política e ativista feminista decolonial francesa, François Vergès, lembre-nos da

[...] impressão de impostura provocada pelo racismo e a sensação de [as pessoas não brancas] serem percebidas como *space invaders* – elas nunca estão no lugar delas, são constantemente interpeladas sobre a sua legitimidade ou condenadas a ser apenas uma exceção (Vergès, 2023, p. 82).

Em nosso caso, recai sobre ês professories não brancas uma dupla responsabilidade: além da lida com a demanda docente de nossa área específica de atuação, tornamo-nos também responsáveis e representantes únicos pelas histórias e culturas africanas, pelos debates antirracistas, quando não pelos casos de violência vividos por estudantes negres. Um turbilhão de responsabilização. Nisso, mora um jogo de perversidade que precisa ser profundamente discutido nos departamentos universitários – não esqueçamos que o mesmo padrão se repete na educação básica. Diante de cenários em que nós, professories negres, somos quase sempre únicos nesses espaços, nosso sono se torna mais tranquilo quando imaginamos a possibilidade futura de interagir, em uma teia diversa de saberes, entre ímpares e pares. O encontro com você, neste texto, é uma possibilidade de trocas muito valorosas.

Nesse cenário, além de buscar me fortalecer com outres professories negres da UFMG, e de fora dela, tenho tentado construir estratégias e dispositivos metodológicos pelas frestas. O sentimento de recém-inserido na vida de professor universitário faz com que eu busque também ficar atento aos saberes que ês próprios estudantes têm tramado: suas táticas, gingas e modos de fazer ante a rigidez do currículo. Tenho seguido algo do rastro deixado por estudantes que abriram as portas para a entrada de um professor negro após 25 anos da graduação em Teatro. Nessa missão, além de

buscar catalogar as experiências em *teatros negros*⁶ vivenciadas ao longo dessa trajetória do curso, saudando a memória dos feitos dês que vieram antes e abriram caminhos para podermos fabular futuros, tenho me interessado em sair dos limites do curso de Teatro para olhar as ressonâncias que operam no próprio Departamento de Artes Cênicas (Teatro e Dança). É nesse sentido que tenho tentado encontrar brechas para, tal como o Coletivo Negreser,⁷ formado por estudantes da graduação em Dança, enfrentar estrategicamente

[...] as insularidades do ensino superior, do currículo e, em especial, hierarquias institucionais, recorrendo às frestas da universidade legitimando outras narrativas – para além das dominantes – e fortalecendo a construção de caminhos plurais na produção de conhecimento (Sousa; Macedo, 2022, p. 304).

Entretanto, tenho tomado nota dos desafios tremendos que residem nessa jornada. O primeiro deles é como me implicar na luta antirracista na universidade sem ser por ela sobredeterminado. Pergunto-me, diariamente: como vivenciar e construir estudos que rompam o ciclo de epistemi-cídio implantado na universidade brasileira e não ficar restrito ao cerco fechado das armadilhas da identidade? Em todo caso, compreendendo o crescimento recente da entrada de professorias negres na universidade, é preciso assinalar que a questão que se lança aqui não é tão somente minha quanto possa parecer. Trata-se mesmo de afirmar um desafio coletivo para toda uma sociedade: quando poderemos, de uma vez por todas, assumir uma postura que entenda nossas presenças nos espaços para além da demanda de representatividade? Minha aposta tem sido na promoção de experiências: entender meu trabalho docente como criador de pontes, agenciador de mediação da relação entre estudantes universitários de Artes Cênicas e o mundo que nos cerca.

Tendo vivenciado, nas últimas duas décadas, uma vida de artista e gestor cultural na periferia de Fortaleza, o que me posicionou durante muito tempo como agente construtor e beneficiário das políticas culturais, tenho me inquietado em pensar no desafio de fazer da universidade um lugar de interlocução direta com a cidade. Antes de entrar para a universidade, durante muito tempo estive, como trabalhador da cultura, envolvido com processos de formação que aconteciam em espaços comunitários, grupos de teatro e outros equipamentos culturais. No meio dessa jornada, fui percebendo um certo descompasso entre o que acontece nas comunidades, nas periferias, nas salas de ensaio, na vida pública, e o que se discute, quase de modo despregado da realidade, nas salas de aula da graduação. A vida universitária, as demandas administrativas, o trabalho com a própria

institucionalidade do ensino, por vezes, acabam fazendo com que fiquemos restrites ao mundo que se forja dentro do campus, perdendo de vista, muitas vezes, a interlocução com o mundo “lá fora”. Como não me desencantar nesse círculo vicioso?

É por esse desafio que tenho pensado, em minhas aulas, sobre como romper os limites da sala de aula da graduação e fazer com que ês estudantes vivenciem o que acontece na cidade. Para além dos objetivos que circunscrevem as Leis 10.639/03 e 11.645/08, tenho observado que a própria saída do espaço arquitetônico da universidade, muitas vezes frequentado por estudantes e professoras de maioria não negra, já promove outros acontecimentos nos processos de formação estudantil. Digo isso pelas experiências vividas em dois componentes curriculares da graduação em Teatro que ministrei no último ano e que gostaria de relatar brevemente: *Fundamentos da Prática Cultural do Teatro e Prática de Ensino D.*

Em ambos os componentes, tenho estimulado ês estudantes a promoverem rolêzinhos pela cidade. Prefiro comparar nossa saída ao rolêzinho em vez de passeio que, na sua configuração semântica, remete quase sempre à calmaria de um lazer descompromissado. Rolêzinho, nesse sentido que uso, lembra-nos do fenômeno cultural que, desde 2013, tem eclodido na grande mídia: a polêmica dos encontros em lugares públicos-privados (principalmente grandes *shoppings*), organizados pela juventude negroperiférica em redes sociais. Para a cientista social Rosana Pinheiro-Machado, “o ato de ir ao shopping é político: porque esses jovens estão se apropriando de coisas e espaços que a sociedade lhes nega dia a dia” (Pinheiro-Machado, 2014, n.p.). Nesse sentido político da coisa, ao inverter o quadro de ação, tenho proposto que ês estudantes universitárias façam agora um rolêzinho pelas periferias de Belo Horizonte, experimentando espaços que, na maioria das vezes, não fazem parte do roteiro das formas que experimentam a grande cidade. Rolêzinho, portanto, é sobre se implicar nos acontecimentos, promovendo também rupturas, nem sempre amistosas, com o roteiro predeterminado no currículo. Digo isso por duas constatações tecidas na experiência: a) podemos até planejar o rolêzinho, saber os horários de encontro, aonde estamos indo e propor atividades para ele, mas nunca saberemos ao certo o que vai acontecer – esse é um saber importante para ês estudantes, que vão tecendo, no jogo relacional com quem nos recebe, uma escuta mobilizadas por afetos de implicação; b) nem tudo o que acontece serve para cumprir

a meta ou a expectativa do interesse curricular – é necessário, por isso, abrandar a escuta de forma objetiva, muitas vezes estereotipante, para jogar com o que brota de uma insuspeitável conversa aleatória, com a ressonância do que mora entre a atenção e a dispersão.

No caso dos *Fundamentos da Prática Cultural do Teatro*, promovemos, em 2023, três rolêzinhos em sedes e espaços de três grupos de teatros da periferia de Belo Horizonte: Morro Encena⁸ (Aglomerado da Serra), ZAP 18⁹ (Santa Terezinha) e Breve Companhia¹⁰ (ainda sem sede). Esses encontros, além de buscar apresentar a prática cultural do teatro sob o viés da realidade periférica, promovem espaços de intercâmbio e troca de saberes entre estudantes da graduação, que pouco conhecem sobre a própria cidade (muitos estudantes não moram em Belo Horizonte) e a experiência corporificada de agentes culturais que trazem, no timbre da voz e no gingado do corpo, o fundamento que orienta suas práticas de arte e de vida. Cabe destacar que os três grupos escolhidos tramam em seu fazer uma prática cultural periférica que se forja dentro do que conhecemos hoje como teatros negros, mas é no rolêzinho que conseguimos compreender que o fazer poético e cultural desses grupos se arranja bem mais que temática a ser explorada e trabalhada: trata-se de cosmopercepções (muitas vezes pautadas na ideia de comunidade) a ser vividas. Sem esse saber do encontro, da experiência, ês estudantes quase sempre acabam caindo na retórica assistencialista, fetichizada e pouco implicada do que se entende hoje por teatro negro, comunidade e/ou periferia. É com a experiência vivida que podem sair dos limites de compreender a vida negra como mera identidade transparente ou como representação precisa da expectativa.

Tendo na mira a força poética, política e filosófica dos saberes vivenciados nas experiências narradas acima (que não estavam, necessariamente previstas na ementa do componente curricular da graduação em Teatro), passo a adotar a *Pedagogia dos Rolêzinhos* como fundamento didático para as aulas que ministro. Em 2024, ministrando o componente *Prática de Ensino D – Seminário de Teatro e seu Ensino*, que propõe, em sua ementa, vivência em unidade de ensino de educação básica convoco ês estudantes para promoverem rolêzinhos por escolas da cidade. Como proposta de seminários de estudos, divido a turma em três grupos, nos quais elus terão a missão de pesquisar escolas para propor visita a uma proposta pedagógica negrorreferenciada (ou antirracista) – ligada aos objetivos da Lei 10.639/03 – na educação básica (ensinos fundamental ou médio), podendo ser pública ou privada, em Belo Horizonte ou região metropolitana. Oriento que a

proposta precisa estar vinculada às Artes, mas não precisa ser, necessariamente, de Teatro, principalmente por entender a dimensão transdisciplinar promovida pelos saberes negrodiaspóricos. A visita é de observação. Assim, a ideia é visitar uma escola em que possamos conhecer uma proposta pedagógica de um professor (ou uma proposta da própria escola) que esteja relacionada aos objetivos da educação para as relações étnico-raciais. É importante que não haja alteração no fluxo cotidiano da proposta, como deixo evidente. A ideia é visitarmos, conhecermos, dialogarmos e criarmos possibilidades de interlocução e troca de saberes, podendo ser conversa com professor e estudantes; acompanhamento de uma aula ou atividade; conversa com gestores e administradores; acompanhamento de evento ou outra atividade que o projeto esteja realizando; além de outras propostas que o grupo de trabalho dê estudantes achar relevante para o aprendizado coletivo.

A partir dessa orientação, no 1º semestre de 2024, conhecemos propostas de três escolas. Na Escola Municipal Professora Alice Nacif, participamos, no dia 27 de junho de 2024, do *Café Literário das escolas da Pampulha*, momento de partilha de educadoras de diversas escolas da região acerca de suas práticas de mediação e incentivo à leitura. Com as educadoras presentes, conhecemos suas propostas pedagógicas e metodologias de ensino, além de compartilhar debates sobre os desafios de implementação da Lei 10.639/03. Já na Escola Municipal Pedro Aleixo, pudemos acompanhar, no dia 03 de julho de 2024, uma aula do professor Izau Veras Gomes, que tem trabalhado com estudantes dos 6º e 7º anos jogos e brincadeiras africanas e indígenas. Além de jogar e brincar com adolescentes do ensino fundamental, os estudantes da graduação em Teatro da UFMG também puderam trocar experiências com o professor, refletindo sobre os desafios da docência de conteúdos negrodiaspóricos diante da perseguição neopentecostal das práticas de terreiro, além da relação com a gestão da escola e a curricularização desses conteúdos. Por fim, no dia 04 de julho de 2024, conhecemos as práticas promovidas pelo professor Cláudio Emanuel Santos, no 4º ano do Centro Pedagógico da UFMG. Além de reconhecermos um patrimônio vivo no movimento negro e artístico da cidade, ampliamos nossas possibilidades de discutir a prática de docência em Arte no contexto da educação de crianças.



Figura 1: Rolêzinho na Escola Municipal Professora Alice Nacif. Professora Joelma Santos relata experiência. Acervo pessoal, 2024.



Figura 2: Rolêzinho na Escola Municipal Pedro Aleixo. Professor Izau Veras Gomes conduz a prática com estudantes da UFMG e da escola. Acervo pessoal, 2024.



Figura 3: Rolêzinho no Centro Pedagógico da UFMG. Professor Cláudio Emanuel Santos conduz a prática com estudantes da UFMG e da escola. Acervo pessoal, 2024.

Não me interessa relatar os detalhes dessas experiências vividas, mas sim, de algum modo, trazer à tona o quanto elas têm contribuído para a formação de artistas e professorias no contexto da graduação em Teatro da UFMG. Tenho dito para ês estudantes, de modo recorrente, que a prática de uma educação antirracista precisa ultrapassar os limites da institucionalidade universitária para viver/sentir/pensar o que acontece nas tramas da vida. São várias práticas poéticas e pedagógicas que têm acontecido pela cidade e que podem contribuir para uma formação que não se restrinja aos muros da universidade e, mais que isso, que rompa com um currículo que, muitas vezes, percebem essas práticas como temas a ser abordados (em datas específicas) ou como meros tópicos a ser discutidos (como objetos de estudo), sem a real dimensão da sua contingência, do que salta, para além de um conteúdo, na forma da experiência vivida. Modo de dizer que tem me interessado, nos debates sobre as Leis 10.639/03 e 11.645/08, por exemplo, mais que os conteúdos planejados de um currículo, as diversas formas de engajamento com a vida que os saberes negro-diaspóricos e indígenas mobilizam. Para compreendê-los, então, não basta a leitura e/ou o debate, como se inscreve em uma enciclopédia. É necessário experimentar, no próprio corpo, a implicação

desses modos de vida. É urgente, nesse sentido, considerarmos que os conteúdos negrodiaspóricos e indígenas são processos muito mais complexos do que um tema (história da África ou da escravidão): são corpos vivos, modos de vida, cosmopercepções de mundo e projeto de país. Nesse jogo, vale a pena afirmar bem alto que nosso campo de pesquisa e de produção artística e cultural é mais amplo do que um conjunto de temáticas. Em vista disso, uma *Pedagogia dos rolêzinhos*, interessada em fugir dos limites da fetichização e do exotismo, deve tocar, sobretudo, nos *modos de fazer* e nas perspectivas que temos sobre os corpos, questão inerente à política e à poética das artes e da cultura no país.

Dito isto, preciso destacar que tenho sentido um grande interesse dê estudantes de Teatro por esse tipo de proposta pedagógica. Como “gente de teatro”, o nosso campo de saber parece ficar mais engajado quando colocamos nosso corpo em jogo e quando saímos dos domínios do debate abstrato para tocar no que essas práticas mobilizam de aprendizado que se faz por todos os sentidos do corpo. Os rolêzinhos realizados nesses componentes me mostraram repercussões inumeráveis, promovendo, por exemplo, o interesse dê estudantes em criar seus próprios grupos de teatro, ou mesmo pela vontade de enveredar na pesquisa e estudo continuado sobre suas práticas pedagógicas. Vejo crescer aí uma abordagem pedagógica que tem, na aplicabilidade das Leis 10.639/03 e 11645/08, um terreno de fortalecimento da experiência vivida. Como bem fala o pesquisador canadense Maurice Tardif, “os saberes da experiência não são saberes como os demais, eles são, ao contrário, formados de todos os demais, porém retraduzidos, ‘polidos’ e submetidos às certezas construídas na prática e no vivido” (Tardif, 2012, p. 54). Por isso, confio na importância desses processos para tornar a formação de artistas e professories um espaço de abertura de mundos, investigação e potência, não ficando nos limites do estágio supervisionado como aposta única para elaborar o próprio fazer. De todo modo, lembro de um fato que gostaria de te contar, querida Jennifer, sobre outra implicação que salta no meu fazer.

Certo dia, ao entregar-me um trabalho teórico sobre as atividades realizadas, um estudante escreveu, em tom elogioso, sobre os conteúdos, práticas e potencialidade da pesquisa que tenho desenvolvido. Embora tenha compreendido a boa intenção do estudante, uma questão saltou aos meus olhos: como dar continuidade a essas abordagens na macroestrutura do curso; como fazer com que não sejam experiências isoladas, mas que tenham repercussão na formação global de

future artista ou docente? E não somente isso: como fazer ês estudantes compreenderem que não se trata “da pesquisa dê professorie”, mas de saberes fundamentados em séculos de práticas culturais que se avivam desde a diáspora africana? Em sala de aula, tem sido importante afirmar que esses conteúdos não são uma via isolada forjada na singularidade dê professorie. São epistemologias, muitas vezes avivadas pela oralidade, transformadas e rearranjadas em vários trânsitos e acordos culturais tecidos na diáspora.

É por isso que tenho me perguntado sobre os limites políticos da proposta encampada pelo professor: como lidar com a ausência dessas práticas de forma oficializada na grade curricular? Ainda que a autonomia de professorie diante das ementas seja extremamente necessária (pois cada docente possui formas diversas de ver, pensar e pesquisar um mesmo conteúdo), como fazer dessas práticas extensionistas, o romper com os muros da universidade, um valor agregado, a força poética e política, na formação de artistas e futuros docentes?

Por ora, é isso, querida Jenni. Existem muitas outras questões a ser narradas, desdobradas e discutidas, a partir das novas experiências e possibilidades que se abrem em nossa trajetória e no mundo. O encontro com você e com tantes outres pesquisadores negres desse “Brasilão” tem sido o alimento nutritivo para fazer esse nêgo cearense não perder o encanto com a universidade. Espero que nossas próximas cartas sejam tramadas em outros tipos de afetos e que estejamos, cada vez, narrando outras implicações, desejos, desafios e contradições. Que não fiquemos no mesmo roteiro performativo de denunciar a demanda perversa do privilégio epistêmico branco-cishéterocristão que segue fincado no projeto da universidade brasileira.

Beijos nordestinos, com sotaque de resistência.

Axé!

Alt.

Resistências alegres: estratégias antirracistas nas Artes da Cena

Querido Alt,

Embalada pelo balanço da rede, esboço essa carta resposta depois de te ler e ouvir, mais de uma vez, histórias tão semelhantes, não só às minhas. Então, direi escrevivências, sem querer reinventar aquilo que já foi sabiamente criado e nomeado por Conceição Evaristo (Evaristo, 2007) acerca dessas vivências individuais que ressoam em experiências coletivas. Seriam, quem sabe, Alt, essas nossas correspondências, escrevivências universitárias negras no campo das Artes da Cena?

Em uma carta em formato de livro, intitulado *Cartas a uma negra*, endereçado a Carolina Maria de Jesus, que morreu antes mesmo de sabê-lo, Françoise Ega, escritora negra e ativista social martinicana, enunciou: “tudo o que você escreveu, eu conheço, e tanto é assim que as outras pessoas, por mais indiferentes que sejam, ficam impressionadas com suas palavras” (Ega, 2021, p. 05). É desse modo que me sinto ao refletir, em diálogo com você, sobre minha recém-chegança como professora efetiva ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Universidade essa que foi a precursora das federais a adotar ações afirmativas, quase dez anos antes da promulgação da lei nacional reparadora da histórica injustiça de privação do direito ao conhecimento institucionalizado a que pessoas negras foram submetidas. Passados mais de vinte anos de implementação dessas políticas aqui na UnB, pergunto-me o que mudou e percebo o quanto ainda é preciso galgar em termos de equidade racial no ensino superior. Recordando a prece fanoninana, desejo que a palhaça¹¹ que habita em mim não me deixe jamais contaminar pela pretensa seriedade acadêmica e ceder lugar à unidimensionalidade do tédio. Que, em vez disso, eu seja movida pela transgressora empolgação (hooks, 2017) desse meu corpo que sempre questiona.

Diferente da UFMG, na UnB a realização de concurso para docente de Artes Cênicas com enfoque antirracista foi uma demanda de docentes que reconheceram a necessidade desta discussão no curso de graduação, principalmente na área da Pedagogia do Teatro. Perceber isso me aproxima da reflexão que você trouxe em relação à frequente esquiva sobre o debate racial por pessoas brancas e da escolhida segregação do ensino das histórias e culturas negrodiaspóricas e indígenas a que estão condenadas, quase que exclusivamente, docentes ditas racializadas.

Lamentavelmente, a equivocada interpretação do termo lugar de fala encerra pessoas brancas acrílicas em seu confortável silêncio, justificado pela impropriedade de se expressarem em nome de uma experiência de negritude que seu corpo não vivencia, em vez de se pronunciarem a partir da própria experiência de branquitude da qual seu corpo participa. Talvez por isso, não tenha me

surpreendido ouvir docentes de nível superior afirmarem a inexistência do racismo na universidade. Como poderia haver racismo, sem a presença das pessoas negras? E, quando há, tais presenças são invisibilizadas, despersonalizadas e violentadas, sem que uma reeducação para as relações étnico-raciais seja implementada? Nesse sentido, endosso a fala da educadora e socióloga Edinéia Gonçalves de que é preciso questionar as concepções de educação que obedecem à lógica tecnicista ultraliberal e que empobrecem profundamente o trabalho pedagógico, sob o risco de “ter alguém altamente qualificado do ponto de vista técnico, mas pessimamente formado do ponto de vista humano” (Ministério Público do Distrito Federal e Territórios, 2024, n.p.).

Lembro Jota Mombaça, que amplia o debate sobre o termo lugar de fala para além dos essencialismos identitários, a partir do conceito de posicionalidade:

[...] a fim de criticar as políticas de marcação do local de fala, perde-se de vista que o que está sendo evidenciado pela maior parte dos ativismos do local de fala não são identidades, mas, mais precisamente, posições e que o conceito de posição, talvez diferentemente do conceito de identidade, incorpora já um certo grau de anti-essencialização estratégica (Mombaça, 2017, n.p.).

Em outras palavras, o que se pretende com o debate sobre lugar de fala não é a desautorização discursiva, mas evidenciar a inexistência de objetividade ou neutralidade dos discursos. Sendo assim, não é suficiente situar a posição de quem fala do lugar da negritude socialmente subalternizada e politicamente oprimida, é preciso também situar a posição de quem fala do lugar da branquitude socialmente dominante e politicamente privilegiada.

É claro que concordo com você sobre o turbilhão de responsabilização que recai sobre as pessoas negras na academia, e acrescento: ainda estamos aprisionados a uma ordem colonial dicotômica que deslegitima a produção de conhecimentos vindos das margens e preserva as violentas posições hierárquicas que determinam quem pode falar e sobre o que pode falar (Kilomba, 2019; Spivak, 2010). Essa aparente incorporação das minorias sociais à universidade, sob a lógica da representatividade, que garante uma mínima porcentagem e minoritária participação, permite às instituições acadêmicas preservar o controle sobre o que é produzido e revela a complexidade das formas de poder que o saber pode assumir.

Contudo, creio que a mudança no cenário das instituições de ensino superior, a partir da promulgação da Lei de Cotas (Brasil, 2012), começa a bagunçar a ordem dominante, já tendo surtido alguns efeitos. Um deles é a constatação de que as mulheres autodeclaradas pretas ou pardas são hoje o maior grupo nas universidades do país. Essas corporeidades negras, que instauram suas presenças, reivindicam metodologias, práticas e teorias que contemplem a diversidade, questionando o colonialismo, o eurocentrismo e o sexismo do saber. Mas será que a mudança de corporeidades que conformam esses espaços acadêmicos tem sido acompanhada das mudanças epistemológicas e metodológicas? Parece-me que não...

Se, infelizmente, o que vemos ainda dentro da academia é a repetição de um comportamento que privilegia tudo o que é branco, buscar fora o que lhe falta, em termos de diversidade e equidade, apresenta-se como possibilidade de rota de fuga. Ir além dos limites dos currículos e dos edifícios universitários e dialogar com as práticas culturais e sociais dos contextos locais torna-se uma ação necessária à pluralidade e essencial à revisão do que ainda precisamos mudar em termos institucionais.

Na UnB, como na UFMG, iniciamos a revisão dos currículos, mas o interesse por diversificar os conteúdos e formas de aprender e ensinar ainda é tarefa de última hora que recai sobre uma minoria engajada de docentes que busca, em um esforço de resistência, sanar problemas da coletividade, em um escasso espaço de tempo. Oferecer a estudantes referenciais centrados em experiências negrodiaspóricas e indígenas tem sido uma obstinação pessoal em minhas práticas docentes e de orientação de monitorias e pesquisas, ainda que considere essa iniciativa insuficiente. Nesse exercício de insubordinação, tenho procurado inverter posições, já que eu, formada por universidades cujos currículos ainda replicam modelos americanos e europeus de ensino de Artes Cênicas, também careço de tais conhecimentos. Assim, reconhecendo minha incapacidade e compartilho com estudantes o exercício de pesquisar para aprender formas que aproximam o pensar/sentir/fazer. Nessa incansável procura, tento chamar a atenção para a multiplicidade de suportes, formatos e localidades que podem abrigar nosso tesouro, já que o conhecimento nas culturas subalternizadas nem sempre ocupa lugar em bibliotecas e livros, mas nem por isso deixa de fazer parte do nosso cotidiano. Recorrer a registros em formato de áudio, imagem e vídeos e participar de experiências junto aos movimentos culturais e sociais, que são muitos no contexto do

Distrito Federal, dada sua estratégica posição política no cenário nacional, tem sido algo que venho fomentando, neste quase um semestre como professora em um momento atípico de calendário, em razão do movimento grevista.¹² Algumas atividades fazem parte de um calendário anual de eventos artísticos, culturais e políticos de Brasília, tais como: Acampamento Terra Livre,¹³ Festival Favela Sounds,¹⁴ Festival Latinidades,¹⁵ Festival Magia Negra,¹⁶ Julho das Pretas,¹⁷ Odu Festival de Arte Negra¹⁸ e São João do Boi do Seu Teodoro.¹⁹

As pesquisadoras americanas Felice Blake, Paula Ioanide e Alison Reed (2019) descrevem as complexas maneiras utilizadas para apropriar, cooptar, destruir, incorporar, mal utilizar e neutralizar os discursos antirracistas e perpetuar a injustiça racial sistêmica. Ignorar a discriminação baseada em grupos e reduzi-la a sentimentos individuais de animosidade racial é um desses métodos popularmente adotados para minar as lutas por equidade. Elas apontam que são necessárias criatividade, invenção, improvisação e relacionalidade para ultrapassar a dominação e sonhar perspectivas alternativas da vida social que recusem a opressão imposta pelo sistema heterocispatrilar capitalista racial.

Consciente da necessidade dos esforços coletivos para o enfrentamento do racismo epistêmico, como você, tenho procurado os espaços de aquilombamento, buscando tecer parcerias com artistas, pesquisadores e professores que estão comprometidos com a luta antirracista. Nessa busca, somei-me ao projeto de extensão *Solos Negros nas Escolas*, que tem caráter didático-cultural e foco no estudo das criações e compartilhamentos de metodologias cênicas antirracistas. Um dos objetivos do projeto, criado em 2023 e contemplado com o Prêmio Anual de Inovação no Ensino de Graduação da Universidade de Brasília, foi celebrar os vinte anos da Lei 10.639/03, por meio do compartilhamento didático-metodológico de encenações antirracistas produzidas por discentes e docentes negres.

Neste ano,²⁰ iniciamos a pesquisa a partir das corporeidades ancestrais contemporâneas para fomentar a elaboração de espetáculos com temáticas da negritude que futuramente serão apresentados em escolas de educação básica da rede pública de ensino do Distrito Federal.



Figura 4: Equipe do projeto de extensão Solos Negros nas Escolas 2024. Jackson Tea, 2024

De abril a junho, realizamos encontros intensivos e coletivos, em que buscamos nutrir o imaginário a partir da cultura e das produções artísticas e literárias negras. O projeto tem sido um convite para que, a partir das nossas experiências pessoais e em interlocução com valores afro-brasileiros, possamos descobrir, reinventar e nos reapropriar de um imenso universo cultural. “É isso: estamos falando dessa herança de África e também das nossas famílias, e de tudo aquilo que a gente quer de volta. Tudo o que foi apagado, que nos foi roubado – e que, agora, reivindicamos reconhecimento, valor e devolução” (Tizumba *apud* Cassese, 2023, n.p.).

Estamos reaprendendo a ver aquilo que sempre esteve em nós e em nosso cotidiano, ressignificando memórias individuais e coletivas com um olhar para além dos estereótipos, estigmas e preconceitos, substituindo os paradigmas eurocêntricos por concepções negrodiaspóricas e ampliando as perspectivas de negritude para além da dor, da injustiça, da lamentação e da tristeza.

Nos *Solos Negros*, buscamos relacionar a criação artística ao *mntu*, palavra que, na cosmogonia bantu,²¹ significa pessoa, “o ser humano integral, com a comunidade, em sua relação com seres visíveis e invisíveis, animais, vegetais e minerais” (Corpo..., 2021, n.p.). Para isso, o corpo tornou-se matéria criativa, forma de comunicação expressiva, trama para a afetividade, lugar de reminiscência



Figura 5: Imersão criativa do projeto de extensão Solos Negros nas Escolas 2024. Jackson Tea, 2024.

e conexão ancestral. Em nossas experimentações, a circularidade ganhou centralidade: o círculo é a figura em que começo e fim se encontram, característica marcante nas manifestações culturais negrodiaspóricas. Realizamos deslocamentos pelo espaço explorando a conexão com o solo, a circularidade, a lateralidade e a gestualidade nas sete direções: frente, trás, laterais, acima, abaixo, para dentro e para fora. Depois, fizemos improvisações e sequências estruturadas de movimentos que remetiam à integração com elementos da natureza: água, animais, ar, pedra, planta e terra. Em nossas práticas, a corporeidade antecedeu à palavra, que veio em seguida, a partir da respiração e da sonorização.

A partir do quarto mês, fase em que estamos atualmente, o processo de *Solos Negros*, gestado coletivamente, entrou na etapa das criações individuais. Para isso, elaboramos partituras de movimentos, inspiradas por memórias significativas, coletivas e/ou individuais, sugeridas pelas palavras/frases: acolhimento, ansiedade, aprovação, banho de mar, calor, chuva, conquista, dor, felicidade, fome, frio, introspecção, medo, perdedora, poderosa, prazer, satisfação, solidão, tristeza e um dia de sol. Com essas palavras-frases-partituras, começamos a compor narrativas e a experimentar inserções de textos dramatúrgicos e literários previamente escolhidos por cada partici-

pante. Ainda é incerto o caminho ao qual essas explorações irão nos conduzir, mas tem sido, do ponto de vista do resgate de nossas corporeidades negrorreferenciadas, um processo bastante profícuo e revelador.

Nesse curto período como docente na UnB, outra coisa que tem despertado meu interesse é a percepção da interseccionalidade²² das opressões nos processos de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, gostaria de destacar a maneira como profissionais da educação sensíveis às lutas por equidade, seja pelo viés da raça, do gênero, da classe, da origem ou da pessoa com deficiência, tendem a se envolver de forma mais comprometida com demandas que não são, necessariamente, suas “bandeiras” de luta. Cabe, portanto, uma reflexão crítica em relação aos movimentos identitários neoliberais essencialistas que geram distorções, deslegitimam e fragmentam lutas coletivas, esvaziando os debates e substituindo a coletividade pela individualidade. A estes, a cientista política Vergès nomeia como antirracismo neoliberal, que opera por meio de um tipo de pacificação do multiculturalismo, que, como apontou a cineasta Elizabeth Povinelli, “[...] se tornou uma ideologia e uma prática de governo nas quais o Estado se afasta da forma monocultural estatal para melhor disciplinar subalternos/as” (Povinelli *apud* Vergès, 2023, p. 72). Em contraste ao antirracismo político, o antirracismo neoliberal não combate o racismo de Estado nem as desigualdades profundas, mas segue “[...] manipulando o desejo de diferença e singularidade para corroborar o individualismo egoísta” (Vergès, 2023, p. 73), reproduzindo as dominações e reduzindo as demandas por igualdade e justiça à mera retórica.

Diante dessa nova manobra neoliberal, meu caro amigo, o que percebo é que ainda há tanto por transformar nas universidades, que precisamos alimentar cotidianamente políticas e poéticas de aquilombamento para esperar nossa resistência alegre.

Sinto-me incontrolavelmente feliz por esse nosso encontro fortuito e subversivo e desejo que esses amorosos diálogos não terminem, para que, parafraseando Guimarães Rosa, estejamos em companhia, com um pouquinho de saúde e descansando da loucura em nossas lutas pela equidade.

Um xêro, um beijo e um pedaço de queijo (canastra!), com muito carinho,

Jenni.

Além cartas: misturas cambiantes que não se consideram finais

A partir das nossas trocas de experiências sobre o ensino das Artes Cênicas no ensino superior, constatamos que as propostas de ensino e aprendizagem a partir de cosmopercepções negrodiaspóricas e indígenas na universidade ainda se restringem às ações de extensão e pesquisa, concepções que mais se aproximam da pedagogia de eventos (Albuquerque, 2020), do currículo turista (Santomé, 2019) e do currículo festivo (Silva, 2015) em que os assuntos relacionados à diversidade e aos grupos sociais historicamente silenciados são abordados em discussões e momentos pontuais, sem aprofundar e qualificar os debates em estudos permanentes, com proposições de conteúdos curriculares, metodologias e referenciais que estilham a colonialidade universitária. Passados mais de 200 anos do início do ensino de Arte no Brasil, os currículos universitários dos cursos de Artes Cênicas de nosso país seguem referenciados em práticas e teorias de inspiração colonial, importando modelos da Europa e dos Estados Unidos.

Quase que simultaneamente à promulgação da Lei 10.639/2003,²³ que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de histórias e culturas afro-brasileiras no currículo escolar, foram publicados o Parecer n. 3 (Brasil, 2004a) e a Resolução n. 1 (Brasil, 2004b), ambos do Conselho Nacional de Educação, que instituíram as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana* (Ministério da Educação, 2004), prevendo a obrigatoriedade desses conteúdos em disciplinas e atividades curriculares no ensino superior, incluindo a educação das relações étnico-raciais. Apesar disso, há morosidade e resistência ao cumprimento dessa legislação pelas universidades brasileiras. Se é verdade que o debate e as ações sobre a temática das relações étnico-raciais têm avançado progressivamente na sociedade, resultado de lutas de movimentos sociais da sociedade civil organizada e de pesquisas engajadas, no ensino superior, que se reflete depois na educação básica, as mudanças têm ocorrido muito lentamente. Ousamos afirmar que essa demora e omissão são sintomáticas do racismo institucional das universidades.

Outra preocupação que queremos destacar é a permanente ameaça de a universidade pública sujeitar-se à hegemonia dos interesses capitalistas, considerando o contexto contemporâneo das relações de trabalho na era da uberização, em que abundam os contratos de trabalho temporários e os vínculos empregatícios precários. Nesse cenário, a proposta de curricularização da extensão,²⁴

que inicialmente emerge como uma promessa promissora, capaz de sanar as lacunas da formação universitária, abriga o risco de que projetos extensionistas percam seu caráter de uma educação dialógica e problematizadora que vislumbrem a transformação da sociedade, cedendo lugar à educação mecanicista e compartimentada que almeja atender às demandas mercantis do capitalismo global e manter o *status quo*. Nesse sentido, defendemos uma perspectiva de projetos extensionistas emancipatórios (Santos, 2004), que possibilitem pedagogias com vistas à autonomia e combate das lógicas hegemônicas de conhecimento.

Por fim, vale a pena frisar que qualquer proposta de curricularização dos saberes negrodiaspóricos e indígenas só estará em efetivo diálogo com a singular potência dessas epistemologias e cosmo-percepções, se considerarmos que haverá algo que sempre escapa da tentativa de sua tabulação ou planificação. Falamos de saberes da esquiva, da fuga, da ginga, da rua, do terreiro, do quintal, da negaça, da malícia, da malandragem, da vadiagem, da mandinga, da brincadeira, da macumba, do encantado e da escuridão: saberes insubordinados que, por mais que sejam urgentes na universidade, só vivem por crescerem se esquivando da filiação compulsória da razão. São saberes que correm soltos no mundo, afirmando sempre a força vital da extensão.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gina Vieira Ponte de. **Programa mulheres inspiradoras e identidade docente: um estudo sobre pedagogia transgressiva de projeto na perspectiva da análise de discurso crítica**. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- BLAKE, Felice; IOANIDE, Paula; REED, Alison (Orgs.). **Antiracism Inc.: Why the Way We Talk About Racial Justice Matters**. [S.l.]: Punctum Books, 2019. Disponível em: <https://punctumbooks.com/titles/antiracism-inc-why-the-way-we-talk-about-racial-justice-matters/>. Acesso em: 14 jul. 2024.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação/Conselho Pleno. **Parecer n. 3 de 10 de março de 2004**. Estabelece Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, 19 de maio de 2004a. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf. Acesso em: 14 jul. 2024.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação/Conselho Pleno. **Resolução n. 1 de 17 de junho de 2004**. Institui diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Diário Oficial da União, Brasília, 22 de junho de 2004b. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>. Acesso em 14 jul. 2024.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação/Conselho Pleno. **Resolução n. 7 de 18 de dezembro de 2018.** Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n.º 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 17 de dezembro de 2018. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=104251-rces007-18&category_slug=dezembro-2018-pdf&Itemid=30192. Acesso em 14 jul. de 2024.

BRASIL. **Lei 12.711 em 29 de agosto de 2012.** Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 30 de agosto de 2012. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=30/08/2012>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CAÊ, Gioni. **Manual para o uso da linguagem neutra em língua portuguesa.** Foz do Iguaçu: Frente Trans Unileira (FTU), 2022. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/ManualdeLinguagemNeutraPort.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CASSESE, Patrícia. Cia. Burlantins estreia espetáculo homenageando os 50 anos de trajetória artística de Maurício Tizumba. **Culturadoria**, Belo Horizonte, 22 mar. 2023. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/heranca-cia-burlantins/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CORPO Ancestral Contemporâneo: Aula 1 - Investigações para escrituras cênicas com Kanzelumuka. Sesc Consolação, 7 mai. 2021. 1 vídeo (21 min. 20 s.). Publicado por Sesc Consolação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sUyS8GyZtmo>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, a. 10, v. 1, p.171-188, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.

DUMAS, Alexandra. **Cenas teatrais: a universalidade brancoacadêmica e proposições em afroperspectiva.** In: LIMA, Caroline de Araújo Lima; SANTOS, Joceneide Cunha dos Santos; SANTOS, Mariane Nascimento dos; SANTANA, Marcos (Orgs.). **Perspectivas sobre a universidade pública: experiências, diálogos e produção do conhecimento.** Ponta Grossa: Atena, 2023. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/perspectivas-sobre-a-universidade-publica-experiencias-dialogos-e-producao-do-conhecimento>. Acesso em: 14 jul. 2024.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra:** narrativa antilhana. Tradução de Mathilde Moaty e Vinícius Carneiro. São Paulo: Todavia, 2021.

EVARISTO, Conceição. Da grafia desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos. Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. P. 16-21.

GRUPO DE TEATRO MORRO ENCENA. Teatro de favela: 10 Anos Morro Encena. **Mistura Teatro**, 2020. Disponível em <https://www.misturateatro.com/post/teatro-de-favela-10-anos-morro-encena>. Acesso em: 08 jul. 2024.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantaço**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília: MEC, 2004. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro_brasileira_e_africana.pdf. Acesso em: 14 jul. 2024.

MINISTÉRIO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL E TERRITÓRIOS (MPDFT). **Audiência pública**: combate ao racismo no espaço educacional. Brasília, 28 de junho de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/QGWCwRqEnZQ?si=KYqv5oqtPEyU4uy4>. Acesso em: 14 jul. 2024.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar fala. **Buala**. Corpo, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 14 jul. 2024.

NASCIMENTO, Débora. O teatro sempre manteve um lugar de privilégio branco. **Revista Continente Online**, 17 ago. 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-sempre-manteve-um-lugar-de-privilegio-branco--1>. Acesso em: 14 jul. 2024.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects". In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Etnografia do "rolêzinho". **Carta Capital**, 15 jan. 2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/etnografia-do-201crolezinho201d-8104/>. Acesso em: 08 jul. 2024.

SANTOMÉ, Furjo Torres. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SANTOS, Sonia Regina Mendes dos. A concepção de transformação social e de emancipação na extensão universitária: em busca de novos rumos. **Estudos Universitários**, v. 24, n. 5-6, p. 55-64, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosuniversitarios/article/view/256129>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SILVA, Francisco Thiago. **Currículo festivo e educação das relações raciais**. Rio Grande: Pluscom Editora, 2015.

SOUSA, André Luiz de; MACEDO, Juliana Gouthier. Insubmissão pelas frestas: agência de corpos negros de dança e educação. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 283-312, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/70013/38144>. Acesso em: 08 jul. 2024.

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

TARDIF, Maurice. **Saberes docente e formação profissional.** Petrópolis: Vozes, 2012.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu:** programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Z.A.P. 18. **Trilhas da Cena**, Belo Horizonte, 19 mar. 2023. Disponível em <https://trilhasdacena.com.br/iniciativas/zap-18/>. Acesso em: 08 jul. 2024.

NOTAS

1 Neste artigo, optamos por adotar uma linguagem não sexista, a partir do sistema *elu* (Caê, 2022), com o propósito de incluir o máximo de pessoas leitoras e remover os marcadores de gênero dos idiomas espanhol e português. Assim, fica justificada a não utilização do masculino plural, em discordância com a linguística formal definida pela defasada norma culta da língua portuguesa, que reproduz desigualdades.

2 Destacamos, a título de exemplo, os concursos negrorreferenciados em pautas antirracistas e os teatros negros realizados nos últimos dois anos pela UFBA (que aprova Rodrigo Severo), UFMG (que aprova Altemar Di Monteiro), Ufpel (que aprova Thiago Pirajira da Conceição), UnB (que aprova Jennifer Jacomini), UNEB (que aprova Taína de Assis) e UNESPAR (que aprova Soraya Martins).

3 Realizado pela UnB por meio do Projeto de Pesquisa e Extensão *Artes Cênicas e Universidade: (Re)Pensamento Curricular de Intervenções Antirracistas*, o objetivo geral do *Fórum de Docentes Negros/as em Artes Cênicas do Ensino Superior* é promover encontros bimestrais para análise curricular dos respectivos cursos e proposição de intervenção antirracista. Visando o engajamento em nível nacional de reflexões, discussões, problematizações e proposições sobre currículo e racismo nas Artes Cênicas, o Fórum conta com a coordenação de Alexandra Dumas (UFBA), Christine Arndt Santana (UFS), Erico José (UnB) e Neila Maciel (UFS).

4 Liderado por Altemar Di Monteiro, vinculado à Escola de Belas Artes da UFMG e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o grupo de pesquisa *NEGRURAS: Performatividades (Poéticas e Pedagogias) Negras e Periféricas* é um espaço de estudo, troca de saberes e realização de ações poéticas e pedagógicas negrorreferenciadas. O grupo é lugar de partilha e acompanhamento de processos de criação, montagem e desmontagem de espetáculos, realização de debates, oficinas, rodas de conversa e seminários, dentre outras formas de fazer crescer os estudos sobre teatros negros no Brasil.

5 A socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2002) aponta que o termo cosmovisão, usado no Ocidente, é eurocêntrico e reduz a experiência de mundo ao sentido da visão. Em contraposição, ela propõe o termo cosmopercepção como uma forma mais inclusiva de percepção do mundo por diversos grupos culturais, perspectiva que também será adotada nesta escrita.

6 A pesquisadora Evani Tavares Lima (2011, p. 81-82), na busca por uma definição de Teatros Negros, elenca três grandes categorias que lhe são salientes: “a performance negra abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer. Trata-se do caso das brincadeiras (terno de reis, capoeira, bumba meu boi, maculelê, entre outras); das expressões religiosas (congadas e rituais das religiões de matriz africana), em síntese, das formas espetaculares propriamente ditas. O teatro de presença negra, mais relacionado às expressões literalmente artísticas – feitas para serem vistas por um público –, é de expressão negra, ou com sua participação. E a terceira categoria, o teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política.

7 O coletivo, formado por estudantes negres da Licenciatura em Dança da UFMG, começou a se configurar diante da percepção da ausência de referenciais negros em Dança no repertório dos componentes formativos e da pouca permeabilidade do corpo docente diante de suas constantes indicações de uma revisão dos conteúdos apresentados.

8 O Morro Encena é um grupo teatral criado em 2009 no Aglomerado da Serra (BH). Segundo o site do coletivo, “é um grupo de teatro de rua (e/ou, espaços alternativos), feminino, sendo as atrizes residentes no Aglomerado da Serra, o maior de Belo Horizonte e de Minas Gerais. Atuamos com peças de teatro que, preferencialmente, reflitam sobre os Direitos Humanos e falem sobre a realidade social das periferias e sobre gênero” (Grupo de Teatro Morro Encena, 2020, n.p.).

9 A ZAP 18, Zona de Arte da Periferia, existe desde 2002 no bairro Serrano em Belo Horizonte. “Somos um espaço de formação livre em artes, que desenvolve há quase 20 anos o Projeto Zap teatro escola & afins, voltado para a vivência pedagógica nas artes da cena, teatro e dança, com foco no trabalho com mulheres maduras, juventudes, artistas/estudantes da área negres” (Z.A.P. 18, 2023, n.p.).

10 Fundada em janeiro de 2016, a Breve Cia é composta por Amora Tito, Anair Patrícia e Renata Paz, oriundas de regiões periféricas das cidades de Belo Horizonte, Betim e Ribeirão das Neves. A Cia possui trabalhos que desvelam as violências impostas pelo racismo, desde a solidão e hipersexualização de corpos negras femininas à subalternização e apagamento das próprias histórias. A Cia investiga a Dramaturgia Negra, o Teatro de Ocupação e o Épico Dramático.

11 Além de arte-educadora e pesquisadora, sou palhaça. Iniciei-me na palhaçaria em 2007 e, desde 2016, faço parte da ONG Palhaços Sem Fronteiras Brasil (PSFB), sobre a qual realizei minha pesquisa de doutorado. A organização promove auxílio humanitário, atuando emergencialmente em contextos de crise, para

NOTAS

populações afetadas por conflitos violentos, crimes ambientais, desastres naturais ou em situação de vulnerabilidade social, estimulando a resistência diante das adversidades. A entidade possui como objetivos a denúncia de situações de violação dos direitos humanos, a sensibilização da sociedade para ações de solidariedade e a promoção de ajuda humanitária para melhoria da condição emocional de populações em situações de conflito, miséria, marginalização e exclusão social, com atenção prioritária às crianças. Por dois anos, participei das instâncias administrativas, Conselho Consultivo e Comitê Pedagógico dos PSFB, auxiliando na elaboração de planejamento estratégico, no desenvolvimento de atividades pedagógicas e na produção de material didático e instrucional. Durante esse período, promovemos a implementação de políticas afirmativas institucionais de gênero e raça na organização.

12 Entre abril e junho de 2024, as universidades e institutos federais vivenciaram movimentos paredistas dos docentes e servidores técnico-administrativos, que reivindicaram investimentos para o ensino superior. No auge do movimento, houve adesão de quase 100 unidades.

13 Acampamento Terra Livre (ATL) é um movimento de luta e resistência. Trata-se da maior Assembleia dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil, que acontece em Brasília desde 2004, no mês de abril, reunindo mais de 200 povos, por meio de organizações de base do movimento indígena.

14 Favela Sounds é um festival internacional de cultura da periferia que estreou em Brasília em 2016 e tem como missão criar oportunidades para jovens negros e periféricos no mercado criativo. Realiza anualmente uma edição no mês de novembro, promovendo conexão entre artistas da diáspora pelo mundo e talentos de favelas brasileiras.

15 Latinidades foi o primeiro festival de mulheres negras do Brasil, que surgiu em 2008, em Brasília, e é atualmente o maior do gênero na América Latina, com edições em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás. Em 2024, o evento realizou sua 17ª edição entre os dias 25 e 27 de julho, destacando o papel estratégico das artes e da cultura na promoção da equidade de gênero e raça.

16 Criado em Brasília, em 2019, por Timm Arif e Naaya Lelis, o Festival Magia Negra reúne em Samambaia e outras regiões administrativas do Distrito Federal profissionais da Literatura, da Música e do Teatro com apresentações artísticas e culturais e a realização de oficinas.

17 Julho das Pretas é a maior agenda conjunta e propositiva de incidência política de organizações e movimento de mulheres negras do Brasil, criado em 2013 na Bahia pelo Odara – Instituto da Mulher Negra, é atualmente realizado em 23 estados e no Distrito Federal.

18 ODU Festival de Arte Negra é um festival interartístico de abrangência nacional que começou a ser realizado no Distrito Federal em 2018, idealizado por Victor Hugo Leite, como um sonho de jovens artistas que ansiavam por espaços de reconhecimento e empoderamento de artistas negres e público.

19 São João do Boi de Seu Teodoro é o mais tradicional do Distrito Federal. A festividade é anualmente realizada em 23 de junho, data em que é comemorado o Dia de São João Batista. Em 2024, chegou à 61ª edição. O Bumba Meu Boi do Seu Teodoro, movimento cultural consolidado na região administrativa de Sobradinho, é Patrimônio Imaterial do Distrito Federal.

20 Em 2024, a equipe afrocentrada e intergeracional é coordenada pelo professor Jackson Tea (José Jackson Silva), tem preparação corporal da professora Kanzelumuka (Franciane Salgado de Paula) e é formada por mim, Jennifer Jacomini, pelo professor Érico José Souza de Oliveira e pelas discentes Fernanda Santos Duarte, Natalia Vieira Hamann e Ticiane Simões dos Santos (Figura 1).

21 “É importante dizer que o termo bantu é uma nomenclatura que foi criada no século XIX e que agrupou diversas etnias do sul, do leste e do centro do continente africano, que tem em comum aspectos culturais e linguísticos. Foram as populações de origem bantu as primeiras que chegaram no Brasil ao longo do período colonial e do tráfico escravagista” (Corpo..., 2021, n.p.).

22 A advogada americana Kimberlé Crenshaw sistematizou o conceito de interseccionalidade, que “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177).

23 A Lei 10.639/03 foi alterada em 2008 pela Lei 11.645 para incluir também as histórias e culturas dos povos originários. Nesse texto, o enfoque foi colocado a partir da perspectiva negrodiaspórica, em função do pertencimento racial da autoria. Porém, reconhecemos a urgência de também trazer as epistemologias dos povos originários para as universidades.

NOTAS

24 A curricularização da extensão, também chamada integralização da extensão, foi estabelecida pela Resolução n. 7/2018 do Conselho Nacional de Educação e propõe a inclusão de atividades de extensão na forma de componentes curriculares dos cursos, correspondente a, no mínimo, 10% da carga horária curricular total dos cursos (Brasil, 2018).

Festival de Teatro Negro da UFMG: ações de extensão para uma educação antirracista

*UFMG Black Theater Festival: Extension Actions for
Anti-racist Education*

*Festival de Teatro Negro de la UFMG: acciones de
extensión para la educación antirracista*

Denise Araújo Pedron

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: dpedron@ufmg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1173-6550>

Rogério Lopes da Silva Paulino

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: turogerlop@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4529-0772>

Marcos Antônio Alexandre

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: marcosxandre@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

RESUMO

Este artigo faz um recorte de algumas ações de extensão promovidas pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), com enfoque no Festival de Teatro Negro (FETNE) e sua contribuição no processo de formação dos estudantes, ao apresentar obras com temáticas negras e afroreferenciadas. Nessa perspectiva, entende-se que as atividades de extensão podem auxiliar na diversificação de pressupostos pedagógicos e na elaboração de uma política cultural para a universidade que valorize nossas heranças afro-brasileiras, sistematicamente apagadas pelo processo de colonização. Além disso, procura-se evidenciar como o contexto de elaboração do programa de

PEDRON, Denise Araújo; PAULINO, Rogério Lopes da Silva; ALEXANDRE, Marcos Antônio.

Festival de Teatro Negro da UFMG: ações de extensão para uma educação antirracista.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53462> >

extensão *TU-70 anos: por uma escola antirracista* favoreceu a criação de possibilidades de curricularização das ações de extensão propostas nas duas edições do FETNE.

Palavras-chave: *educação antirracista; extensão; Festival de Teatro; Teatro Negro.*

ABSTRACT

This article highlights some extension actions promoted by the University Theater of the Federal University of Minas Gerais (TU/UFMG), focusing on the Black Theater Festival (FETNE) and its contribution to the student training process by presenting works with black and afro-referenced themes. In this perspective, it is understood that extension activities can help the diversification of pedagogical assumptions and the elaboration of a cultural policy for the university that values our Afro-Brazilian heritages, systematically erased by the colonization process. Furthermore, we seek to highlight how the context of elaboration of the extension program *TU-70 years: for an anti-racist school* favored the creation of possibilities for curricularization of extension actions proposed in the two editions of FETNE.

Keywords: *anti-racist education; extension; Theater Festival; Black Theater.*

RESUMEN

Este artículo destaca algunas acciones de extensión promovidas por el Teatro Universitario de la Universidad Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), centrándose en el Festival de Teatro Negro (FETNE) y su contribución al proceso de formación de estudiantes mediante la presentación de obras con temática negra y afro referenciadas. Desde esta perspectiva, se entiende que las actividades de extensión pueden ayudar en la diversificación de los aportes pedagógicos y en la elaboración de una política cultural para la universidad que valore nuestras herencias afrobrasileñas, sistemáticamente borradas por el proceso de colonización. Además, buscamos resaltar cómo el contexto de elaboración del programa de extensión *TU-70 años: por una escuela antirracista* favoreció la creación de posibilidades de curricularización de las acciones de extensión propuestas en las dos ediciones de FETNE.

Palabras clave: *educación antirracista; extensión; Festival de Teatro; Teatro Negro.*

Data de submissão: 19/07/2024
Data de aprovação: 19/09/2024

Introdução

O ensino e a pesquisa prática no campo das artes da cena têm, por natureza, forte apelo extensio- nista, uma vez que boa parte dos resultados e dos processos de criação, nesse campo, dependem necessariamente do contato com o público para se efetivarem enquanto tais. Isso faz com que, frequentemente, os cursos da área de artes cênicas tenham atividades realizadas nas dependências da universidade ou mesmo nos diversos espaços culturais e logradouros públicos da cidade, direci- onadas para uma população que, além de ter contato com obras artísticas, passa a conhecer um pouco da produção da universidade nesta área, tendo importante papel na formação de plateias, além representar uma possibilidade primordial para a aprendizagem e aprimoramento dos futuros artistas que são formados pela universidade.

Pré-requisito fundamental na formação do artista cênico, o contato com o público tem, portanto, um papel importante ao favorecer a experimentação de relações variadas com diferentes plateias. Para além das obras centradas em técnicas de improvisação, que se baseiam na interação cons- tante entre público e *performers* (mesmo em um espetáculo com uma estrutura cênica fechada) nem sempre será possível cumpri-la exatamente da mesma maneira em todas as apresentações, pois os *performers* são afetados pela forma como cada plateia reage ao que está sendo apresen- tado, seja pela temática, seja pela forma como ela é apresentada – ou mesmo a quem está apresen- tando. Cientes disso, nossa intenção, neste artigo, é fazer um recorte específico de algumas ações de extensão da área de artes da cena promovidas pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), com enfoque no Festival de Teatro Negro (FETNE) e sua contribuição para o processo de formação dos estudantes e seu impacto na comunidade em geral, ao apre- sentar obras com temáticas negras e afrorreferenciadas, protagonizadas por pessoas negras.

A escolha de abordar esse festival tem a ver com a relevância do seu recorte temático, que, ao enfocar o Teatro Negro, contribui para tratar das questões étnico-raciais, da valorização da cultura afro-brasileira e do combate ao racismo. Esses temas, apesar de constarem na Lei 10639/03, nem sempre estão devidamente previstos nos conteúdos das disciplinas dos cursos da universidade. Nesse sentido, um evento de extensão universitária, como o FETNE, que, além das apresentações, oferece diversas outras atividades, como lançamentos de livros, palestras, oficinas e bate-papos, tem potencial para preencher as lacunas na abordagem da temática étnico-racial, além de se apre-

sentar como uma alternativa importante à lógica de valorização excessiva dos conteúdos formais e dos cânones científicos e artísticos, proporcionando outros espaços e meios de aprendizagem mais transversais e auxiliando, ainda, a explicitar, para a comunidade em geral, o quanto a universidade está engajada na causa antirracista.

Em nossa perspectiva analítica, procuramos entender como as atividades de extensão podem auxiliar na diversificação de pressupostos pedagógicos e na elaboração de uma política cultural para a universidade, que valorize nossas heranças afro-brasileiras, sistematicamente apagadas pelo processo de colonização. Iniciaremos nossa reflexão explicitando uma caracterização do contexto que levou à criação de um festival de teatro negro dentro da universidade, refletindo um pouco sobre a maneira como essa temática vem sendo abordada no ambiente universitário.

Por uma escola antirracista

A criação do Teatro Universitário (TU) remonta ao ano de 1952, sendo, a escola, uma das pioneiras no ensino de teatro, em Minas Gerais e no Brasil. Nestes 70 anos de atividades, o TU foi responsável por formar boa parte dos profissionais do teatro em Minas Gerais. Atualmente, o TU oferece o Curso Técnico de Nível Médio em Teatro, o único curso técnico da UFMG voltado para o campo das artes e humanidades. Com as políticas de ações afirmativas, que começaram a ser implantadas na década passada, ocorreu uma mudança significativa no perfil do corpo discente da escola, que passou a contar com o aumento expressivo de estudantes negros e negras. Isso gerou um consequente aumento de demandas para que a presença desses corpos negros fosse reconhecida e que as heranças da cultura africana fossem mais valorizadas nos processos criativos desenvolvidos na escola, a partir da diversificação das referências teóricas/práticas, antes majoritariamente eurocentradas.

Essa mudança no corpo discente também tornou necessária a busca por atividades que explicitem um combate às diversas formas de racismo que se manifestam na sociedade brasileira e que acabam refletindo dentro da escola. Foi nesse contexto que o festival foi criado em 2020, por meio de um programa de extensão do Teatro Universitário, que tinha como objetivo promover a inte-

ração entre a comunidade universitária (da área de artes), discentes e docentes, com artistas e pesquisadores com atuação propositiva na sociedade, e público em geral, chamado *TU – Arte e sociedade*.

Após a primeira edição do festival e levando em conta a crescente demanda do corpo discente para que as questões étnico-raciais fossem cada vez mais abordadas na escola, a gestão 2021/2022 do TU resolveu propor a criação de um novo programa de extensão, *TU – 70 anos – por uma escola antirracista*, que verticalizasse essa temática, com atividades previstas para serem executadas em um período de quatro anos. A intenção do programa é aperfeiçoar a qualidade e promover a visibilidade dos processos extensionistas de criação desenvolvidos no TU, mas também estabelecer o compromisso de realizar ações de combate ao racismo e o fortalecimento da cultura afro-brasileira dentro da escola e para além dela. Trata-se de uma iniciativa que não pretende apenas promover eventos para comemoração do aniversário de 70 anos da escola, mas sim rever o passado de práticas racistas, outrora adotadas na escola, como o uso do *blackface*, dentre outras,¹ procurando suprir as lacunas de perspectivas afrorreferenciadas nas atividades criativas realizadas pela escola, como preconiza a Lei 10639/03, além de servir como um propulsor de ações que fortaleçam a dimensão extensionista e antirracista da escola.

O referido programa também se encontra alinhado às ações da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis especificamente voltadas à promoção da igualdade racial dentro e fora do ambiente escolar. Além disso, a natureza extensionista das atividades propostas nos diversos projetos que compõem o programa está também alinhada com a atual política de arte e cultura da UFMG, que acabou de criar, no ano de 2022, uma Pró-Reitoria de Cultura. Consideramos fundamental apontar, a partir da perspectiva institucional, que o conceito de extensão, conforme consta no art. 56, do Regimento Geral da UFMG, *in verbis*, destaca que: “a extensão é processo educativo, cultural e científico, articulado com o ensino e a pesquisa de forma indissociável e tem por objetivo ampliar a relação entre a Universidade e a sociedade” (Universidade Federal de Minas Gerais, 2022, n.p.). Observamos, ainda, que o inc. III, do art. 4º, da Resolução nº 01/2020, do Conselho Universitário, dispõe que são consideradas atividades de extensão “aquelas que envolvam processos educativos, artísticos, culturais e científicos que, de forma articulada com o ensino e a pesquisa, tenham por objetivo ampliar a relação da UFMG com a sociedade” (Conselho Universitário da Universidade Federal de Minas

PEDRON, Denise Araújo; PAULINO, Rogério Lopes da Silva; ALEXANDRE, Marcos Antônio.
Festival de Teatro Negro da UFMG: ações de extensão para uma educação antirracista.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53462> >

Gerais, 2020, p. 2). Já o art. 43, da Lei nº 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB), quando dispõe sobre as finalidades da Educação Superior, traz, em seu inc. VII, o que seria a linha-mestra do conceito de extensão, que visa “à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição” (Brasil, 1996, n.p.).

É importante destacar que, enquanto esse novo programa voltado para uma escola antirracista estava sendo elaborado, o TU estava paralelamente elaborando uma nova proposta pedagógica, que, a partir da reforma curricular aprovada em 2023, procurou integrar

os direitos humanos, valorizando a pluralidade étnica, racial, de gênero, de diversidade sexual, bem como a dimensão sócio ambiental e sua multi relação contextual; a justiça social, a saúde e o trabalho, [ênfatizando assim], a criação de estratégias democráticas; a interação entre as culturas no intuito de trabalhar para a superação do racismo e das diversas formas de discriminação e injustiça social (Universidade Federal de Minas Gerais, 2023, p. 6).

Entre outras inovações, a reforma do Projeto político pedagógico (PPC) permitiu a criação de dois eixos de disciplinas, o de *Relações étnico-raciais e cultura afro-brasileira* e o de *Relações de gênero e diversidade sexual*. A reforma permitiu também incluir a possibilidade de curricularização da extensão ao permitir que até 60 horas de disciplinas possam ser compensadas com atividades de ensino, pesquisa e extensão, desde que tenham temáticas pertinentes aos estudos teatrais. Dessas, até 30 horas poderão ser compensadas por meio de apreciação de espetáculos, performances ou realização de oficinas e cursos em instituições culturais e artísticas externas.

Esse programa também contribui para a preparação profissional dos alunos formados pelo TU, levando-os a ter experiências sustentadas por práticas de extensão oferecidas pela escola em situações que se aproximam daquelas em que eles viverão no mercado de trabalho após formados. Parece estar implícita na filosofia que norteou a elaboração deste programa, uma necessidade de reconhecer o papel do TU em oferecer diretamente uma formação artística e crítica aos seus alunos e, indiretamente, contribuir para a formação de plateias com um olhar mais sensível para a apreciação estética da arte em seus diversos níveis, com enfoque nas questões antirracistas. Favorecendo, assim, a construção de uma universidade inserida no contexto social, aproximando-a daqueles que a sustentam, criando vínculos solidários entre todos os participantes pela via da inclusão social e artística.

É importante que o aluno, enquanto sujeito inserido nesse universo da imaginação criadora, proporcionado pelo teatro, seja capaz de estabelecer conexões com a comunidade em que a UFMG está inserida, por meio de atividades de extensão, como as previstas neste programa. Isso certamente contribui para a formação do ator e seu senso de cidadania, bem como amplia o nível de ação da universidade junto a outros setores da sociedade. Ressalta-se que um dos principais desafios das políticas públicas para cultura é a ampliação do acesso aos produtos artísticos e culturais de qualidade para toda a população.

A metodologia de execução do programa prevê que as ações sejam executadas por projetos propostos por professores do TU em conjunto com professores parceiros de outras unidades e oriundos de cursos de graduação, como Teatro, Letras, Arquitetura etc., envolvendo estudantes de diferentes níveis de formação em interação com a comunidade. Para exemplificar esses projetos, poderíamos citar, além das edições do FETNE, que abordaremos com mais detalhes a seguir, os projetos *Teatro no ar* e *Barracão*.

O *Teatro no ar*, coordenado pela professora Helena Mauro, propôs a produção da temporada *Quebrada no ar*, exibida pela Rádio UFMG Educativa, cuja temática parte da vivência de estudantes com as culturas negras e da periferia da cidade, oferecendo visibilidade aos artistas periféricos e a participação dos estudantes negros na pesquisa em extensão dentro da universidade, além de combater o racismo na instituição. Já o *Barracão*, proposto pelo Grupo de Pesquisa Cenografia e Outras Práticas Espaciais Cênico Performáticas, que constitui o núcleo de pesquisa em cenografia da UFMG, coordenado pelos professores Tereza Bruzzi, Eduardo Andrade e Cristiano Cezarino, tem desenvolvido diversas atividades, entre elas a visualidade da montagem do espetáculo *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, promovida pelo Museu Inhotim, em homenagem ao Teatro Experimental do Negro.

Um panorama das edições do Festival de Teatro Negro da UFMG

As poéticas negras já demonstraram a que vieram. Não é novidade que os temas que nos congregam como sujeitos negros têm sido discutidos em produções espetaculares contemporâneas realizadas nos diversos espaços, em todo território brasileiro. Parece ter sido a partir dessa premissa que o FETNE surgiu, buscando incentivar a produção de trabalhos de perspectivas negras

e, ao mesmo tempo, trazer para à discussão a multiplicidade de temas que integram e atravessam as poéticas e as subjetividades negras. Por meio de chamada pública direcionada à comunidade da universidade, a cada nova edição de ocorrência bienal, a equipe curadora seleciona trabalhos que possuem a temática negra como principal elemento e que foram criados por estudantes negros de cursos de nível técnico, superior e de pós-graduação da universidade. Essa chamada ampla possibilita também contemplar a produção artística teatral negra nos diversos níveis formativos e nos mais diversos cursos da universidade, demonstrando que a arte preta é potente e sua produção não está limitada apenas aos cursos da área de Artes.

A primeira edição do festival foi promovida no contexto pandêmico, em 2020, em caráter completamente digital nas redes sociais e, por isso, recebia a denominação de Festival de Teatro Negro Online da UFMG, denominação que foi alterada para as edições seguintes, que passaram a ser presenciais. Além de um importante veículo de divulgação da produção artística negra da universidade para a comunidade, o evento cumpriu o papel de auxiliar financeiramente os estudantes, ainda que de maneira modesta, por meio da concessão de bolsas de auxílio pela participação no festival, em um momento em que a maior parte dos discentes da universidade enfrentavam sérios problemas financeiros para se manterem, em função da pandemia. Essa situação se agravou ainda mais entre os estudantes negros, por historicamente pertencerem às camadas socioeconômicas inferiores da população brasileira. Segundo Guilherme Diniz:

Lidar com a pluralidade plástica, formal e temática do teatro negro é assumir não apenas a multiplicidade dos processos culturais e performáticos afrodiaspóricos (elementos também integrantes de muitas composições cênicas), mas também a diversidade da própria condição sócio-histórica do povo negro no Brasil (Diniz, 2021, p. 61).

Este mesmo autor, em uma resenha crítica sobre as obras que compunham a grade de programação da primeira edição do festival, aponta a relevância do evento que, segundo ele, constituiu-se em um “caleidoscópio artístico, por meio do qual foi possível perceber um vasto horizonte de experimentações e de perspectivas político-ideológicas que constituem esta imensidão chamada de Teatro Negro, sem esgotá-lo” (Diniz, 2021, p. 62). Na primeira edição, foram apresentados, no

Canal do *YouTube* da instituição, cenas ou performances curtas de até 20 minutos e espetáculos de 40 e, no máximo, 90 minutos de duração. Destaca-se que alguns desses ainda se encontram disponíveis no *Youtube* da escola.²

Em termos numéricos, destacamos:

- Inscritos no edital de seleção: 20 (vinte) inscrições de estudantes-artistas;
- Peças selecionadas: 3 (três) peças selecionadas;
- Cenas curtas selecionadas: 12 (doze) cenas curtas selecionadas;
- Textos publicados: 5 (cinco) textos publicados;
- Atividade formativa: 1 (uma) oficina;
- Público participante da oficina: 55 (cinquenta e cinco);
- Público alcançado em geral: aproximadamente 100 (cem) leituras dos textos publicados na plataforma Issuu, aproximadamente 2700 (duas mil e setecentas) visualizações no canal de *YouTube* da instituição e aproximadamente 8 (oito) horas de conteúdo.

Em termos qualitativos, é importante destacar que, além da produção artística apresentada pelos estudantes da UFMG, observamos que houve a participação de profissionais de destaque das artes da cena nacional e internacional. *Pele negra, máscaras brancas*, da Cia. de teatro da UFBA – Universidade Federal da Bahia, foi o espetáculo de abertura da referida edição, em função da sua relevância. Dirigido por Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), já foi assistido desde a sua estreia, em 2019, por milhares de pessoas. Outro espetáculo convidado foi o da premiada Cia. Fusion de Dança de Belo Horizonte, *Pai contra mãe*. A artista Castiel Vitorino Brasileiro, um dos nomes mais importantes das artes visuais contemporâneas do Brasil e do pensamento anticolonial com obras na Bienal de Artes de São Paulo, de 2023, e no Inhotim, criou a performance *Eu não entendo*, a pedido do festival. Foram realizadas, ainda, a oficina “Planos de fuga como imaginação: estudando o pensamento radical negro” – ministrada pela artista Musa Matiuzzi, também de grande expressão naci-

onal e internacional. As publicações do festival reuniram pesquisadores e dramaturgos igualmente importantes da cena contemporânea, como Danielle Anatólio, Allan da Rosa, Cristiane Sobral e Dione Carlos.

A segunda edição do festival foi realizada em 2022, já de forma presencial, contando, da mesma maneira que a anterior, com chamada pública direcionada à comunidade da universidade, para selecionar trabalhos que tivessem a temática negra como principal elemento e que fossem criados por estudantes negros de cursos dos diversos níveis do ensino universitário. O festival contou com atividades gratuitas e abertas ao público em geral e não apenas à comunidade universitária. Em dez dias de programação, foram apresentadas cenas curtas, performances e espetáculos de maneira presencial em diferentes espaços do Campus Pampulha, como no TU, na EBA e no Restaurante Setorial, além de apresentações na FUNARTE. Diferentemente da primeira edição, que foi *on-line*, essa teve apenas uma mostra de vídeos no canal do *YouTube* da instituição, que trazia os resultados da disciplina Africanidades e a Cidade do PPG-ARTES/EBA, com criações dos estudantes de mestrado e doutorado.

Em termos numéricos, destacamos:

- Inscritos no edital de seleção: 30 (trinta) inscrições de estudantes-artistas;
- Peças selecionadas: 3 (três) peças selecionadas;
- Cenas curtas selecionadas: 12 (doze) cenas curtas selecionadas;
- Espetáculos convidados: 2 (dois);
- Atividades formativas: 1 (uma) oficina; 1 (uma) roda de dança; 1 (uma) palestra; lançamento de 3 (três) livros e 1 (um) blog; 1 (uma) mostra de vídeos;
- Público participante da oficina: 25 (vinte e cinco);
- Público participantes das atividades em geral: 1000 (um mil) pessoas, aproximadamente.

Observamos que a ênfase dada às atividades formativas na edição presencial vem ao encontro do que foi apontado por Ana Flávia Machado *et al.* (2016, p. 340). Segundo as autoras:

a formação de público, pelo ponto de vista das políticas públicas para a cultura e a educação, deve ser analisada a partir das possibilidades criadas para democratizar o acesso do cidadão aos bens e serviços culturais, o que não significa apenas a oferta de eventos ou a entrada em espaços gratuitos ou subsidiados, mas que também deve ser vista a partir de um processo de educação formal [...], que proporcione ao cidadão o acesso ao conhecimento. E é esse domínio mínimo dos códigos culturais que pode garantir o direito de escolha sobre o desejo de frequentar, ou não, ambientes culturais e, conseqüentemente, de fazer parte de seus hábitos cotidianos.

Assim como na primeira edição, observamos a presença de artistas convidados com relevância no cenário nacional das artes, como a atriz Cyda Moreno, que apresentou, na abertura do festival, o premiado espetáculo *Eu amarelo: Carolina Maria de Jesus*, baseado na obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*; e o dramaturgo Anderson Feliciano, que ministrou uma oficina. Ambas as edições contaram com curadores de renome na cena teatral mineira e nacional, filiados a diferentes campos da produção cênica negra, como Aline Vila Real, que foi curadora e diretora artística em duas edições do FAN (Festival de Arte Negra de Belo Horizonte), Soraya Martins, que foi curadora do FIT (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, em 2018 e 2024) e Denilson Tourinho, idealizador do Prêmio Leda Maria Martins de Teatro Negro, que também é doutorando na FAE/UFMG.

As duas edições do festival serviram para revelar que existe um número expressivo de estudantes negros na UFMG, nos mais diferentes níveis e cursos da universidade, que desempenham papel de destaque no cenário cultural da cidade. Nesse sentido, o festival se apresenta como uma maneira de visibilizar, em conjunto, toda essa produção de artistas negros, tanto em termos individuais quanto de grupos de diferentes gerações. A participação de coletivos artísticos da cidade foi possível, pois a chamada de seleção trazia como exigência que a ficha técnica dos trabalhos tivesse pelo menos 50% de estudantes da UFMG. Isso ampliou a possibilidade de diálogo da universidade com a comunidade, ao trazer coletivos importantes para a cidade, como o Teatro Negro e Atitude e o Morro Encena.

Este panorama sobre as últimas edições do FETNE nos permite afirmar que o festival, enquanto ação de caráter extensionista e, à princípio, emergencial, uma vez que a primeira edição foi realizada durante a pandemia de Covid 19, foi pensado como forma de valorizar “a ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora” que “emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida” (Rufino, 2019, p. 15). Foi

possível perceber que a organização do festival, com essa temática e objetivo de dar visibilidade e reconhecimento à produção de teatro negro na universidade e na cidade, foi também uma forma de defender a vida nesses tempos pandêmicos. Entendemos, como Munanga (2020), que as comunidades identitárias se constroem a partir de vivências e referências culturais comuns, não podendo ser definidas apenas pela raça, entendida como conceito que opera, não de maneira biológica, mas social e política, sendo de extrema importância na construção da identidade cultural os fatores históricos, linguísticos e psicológicos.

No contexto pandêmico, pareceu-nos que a realização do festival de maneira *on-line* foi uma forma de contribuir para que as pesquisas e trabalhos realizados pelos estudantes encontrassem espaços novos para circulação e divulgação. No contexto pós-pandêmico, a realização do festival de maneira presencial significou o fortalecimento e a manutenção de uma política cultural que vai ao encontro das discussões sobre negritude e afirmação das identidades negras, tão presentes hoje em nossa sociedade.

Reverberações de um evento de extensão nos componentes curriculares da escola

Passaremos, nesta seção, a realizar uma análise dos possíveis impactos do festival em relação às atividades de ensino e pesquisa desenvolvidas na escola, principalmente levando em conta o novo PPC do Teatro Universitário. Inicialmente, percebemos que toda a programação proposta pelo festival estabeleceu diferentes tipos de diálogos com as atividades curriculares da escola, não só suprimindo um conteúdo que ainda é pouco ministrado nas disciplinas do núcleo estruturante, como também servindo de base para algumas disciplinas do núcleo complementar que, principalmente com a reforma do curso, permitiu a inclusão de conteúdos ligados aos teatros negros, com toda a sua pluralidade cênica, dramática e estética.³ Percebemos que a realização desse evento de extensão permitiu, por exemplo, que os estudantes tivessem contato direto com muitos dos autores e criadores presentes nas edições do festival que constam nas ementas de disciplinas como Teatro Brasileiro, Teatro Negro no Brasil, Máscaras e Mascarados nas Tradições Performativas Afro-brasileiras. Além disso, os espetáculos apresentados reverberaram em debates realizados em sala de aula, aumentando o acesso dos alunos e do público em geral a uma produção cênica de qualidade, uma vez que todas as apresentações eram gratuitas.

Os trabalhos cênicos apresentados pelos estudantes na programação do festival, por meio de chamada de seleção, também serviram para impulsionar diálogos que enriqueceram e diversificaram as práticas pedagógicas nas disciplinas práticas de atuação do núcleo estruturante do currículo, favorecendo a experimentação e criação cênica desses estudantes para além das propostas das disciplinas curriculares. As oficinas oferecidas ao público em geral também tinham vagas reservadas para estudantes da UFMG, permitindo uma complementação dos conteúdos trabalhados em sala, ao apresentar epistemologias que partem de perspectivas afroreferenciadas e que puderam ser apresentados como compensação de créditos, caso houvesse interesse dos estudantes. Por outro lado, as oficinas também possibilitaram que os estudantes tivessem acesso a outras abordagens estéticas e didáticas diferenciadas de temas e conteúdos discutidos na grade curricular do curso.

Como apontamos no início deste artigo, a proposição do FETNE surge em paralelo a outras iniciativas do TU de descolonizar o currículo e abordar questões étnico-raciais na formação dos atores, que culminou com a inclusão dos eixos de relações étnico raciais e de gênero dentro do núcleo complementar do curso, quando da reforma curricular aprovada em 2022. Porém, por mais que a inserção desses eixos seja um avanço, uma vez que os estudantes precisam fazer, ao menos, duas optativas de cada um deles para se formar, as ementas das disciplinas do núcleo estruturante, corpo, voz, interpretação, teoria teatral e produção, continuam ainda bastante eurocentradas, fora algumas exceções. Assim, foi para verificar até que ponto uma ação de extensão teria potencial para dialogar com os componentes curriculares de formação universitária em Artes Cênicas e ainda ser integrada ao currículo, que a organização do festival de 2022 argumentou, junto à coordenação pedagógica, que seria importante que houvesse, na programação do festival, um espetáculo de Teatro Negro, criado especificamente para esse fim, dentro das disciplinas oferecidas naquele semestre.

Contudo, para ser considerado um espetáculo de Teatro Negro, uma das questões centrais é o protagonismo de pessoas negras na equipe técnica e artística, e as turmas da escola ainda possuem um predomínio de estudantes brancos – quando muito, consegue-se chegar a, no máximo, 50%, mesmo com as políticas de cotas. Entre outros motivos dessa disparidade racial na composição do corpo discente está a dificuldade de os estudantes negros permanecerem na

universidade. Então, para alcançar o protagonismo negro no espetáculo que se pretendia criar para o festival, foi excepcionalmente permitido que estudantes negros que estavam no segundo ano cursassem a disciplina de interpretação daquele semestre com os alunos do terceiro ano da escola, uma vez que houve o entendimento de que os conteúdos técnicos dessas disciplinas eram compatíveis. Foi esta estratégia que garantiu que se formasse um coletivo majoritariamente negro e que fosse realizada uma ação de integração direta entre prática de ensino e extensão.

Além disso, para compor a ficha técnica do espetáculo, foram selecionados bolsistas de monitoria de graduação e pós-graduação em chamadas de seleção para ações afirmativas que valorizavam pesquisas voltadas para o Teatro Negro e elementos da cultura afro-brasileira. Assim, durante todo o semestre, a disciplina de interpretação, que normalmente encontra-se centrada em epistemologias europeias, foi toda construída com referências afro-brasileiras, desde a preparação vocal, corporal e de atuação à direção musical e à visualidade do espetáculo, para além da abordagem da temática do racismo, que está fortemente presente no texto escolhido para a realização da montagem cênica. Nesse sentido, a proposta da disciplina procurava estar alinhada com que observa Evani Tavares Lima sobre a questão da representatividade, segundo a qual:

A valorização negra no palco e o reclame por uma maior representatividade de atores e personagens negros nos palcos, na dramaturgia, mesmo no cinema e televisão, não devem prescindir de projeto artístico que lhe dê sustentação. E não apenas primar pelo aumento do quantitativo, mas pela substancialidade do trabalho. A preocupação com essa excelência, talvez, possa ajudar não somente a abrir, mas a dar seguimento aos caminhos (Lima, 2010, p. 137).

O resultado deste processo foi a montagem de *Além do rio*, um texto de Agostinho Olavo, que está na coletânea *Drama para negros prólogos para brancos*, de Abdias do Nascimento (1961). Trata-se de uma releitura da tragédia de *Medeia* para o período colonial brasileiro. O espetáculo estreou dentro da programação do FETNE na Funarte, que fica localizada no centro de Belo Horizonte e, depois, foi apresentado no Festival Estudantil de Teatro de BH e no Novembro Negro da UFMG, tendo sido agraciado na Categoria Palco em Negro de melhor espetáculo de longa duração do ano de 2022 pelo importante Prêmio Leda Maria Martins.⁴ Esse processo de montagem cênica foi caracterizado pelos elementos que, segundo Alexandra Dumas,

personalizam o cenário brasileiro das artes cênicas negras: 1) a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo; 2) engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltado para causas do povo negro; 3) cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas (Dumas, 2020, p. 95).

Essa experiência, que acabou sendo impulsionada por uma ação de extensão, teve outras reverberações na escola, com os estudantes que participaram solicitando que houvesse, em outros processos criativos, mais abordagens afrorreferenciadas, uma vez que se sentiam mais bem acolhidos e identificados com os materiais trabalhados. No ano seguinte, pelo menos dois processos das disciplinas estruturantes do currículo foram abordados a partir de uma perspectiva afrorreferenciada, sendo uma disciplina de interpretação, que trabalhou com o texto de Aldri Anunção (2020), *Namíbia não!*, e a montagem do espetáculo de teatro negro, *Um pé de nós*, que trouxe a estética do samba para pensar o problema das ocupações de vilas e favelas em BH e que ficou em cartaz na Funarte, no centro da cidade. Com dramaturgia dos próprios estudantes, o trabalho também contou com uma ficha técnica majoritariamente negra, com a diferença que agora não se tratava de um projeto especial, como foi a montagem de *Além do rio*, mas de um dos espetáculos de formatura dos estudantes da escola.

Isso significou que, durante todo aquele semestre, não só uma disciplina, mas todas as disciplinas da turma de formandos trabalharam no entorno dessa temática que culminou na criação de um espetáculo apresentado ao público. Assim, pudemos perceber como o FETNE contribuiu para alcançar o que Moacir Gadotti (2017) aponta como importante no processo de curricularização da extensão, que seria:

incorporar nos currículos a lógica da extensão que possibilita o diálogo entre os saberes e conhecimentos disciplinares dos cursos universitários e as questões mais amplas que permeiam a sociedade. [...] A extensão aproxima o aluno das demandas da sociedade, fortalecendo sua formação cidadã (Gadotti, 2017, p. 10).

Na direção de uma formação cidadã, outro elemento comum observado nas ações extensionistas do festival foi a preocupação em abordar a temática do racismo, que, em alguns momentos, foi realizada verticalmente, como na palestra da professora Julianna Rosa de Souza sobre sua tese de doutorado, *O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral*. A vinda dessa pesquisadora de Santa Catarina para o festival teve o importante papel de não só apresentar ao público em geral

os processos racistas presentes nas artes da cena, como também chamar a atenção dos estudantes presentes que o racismo pode e deve também se converter em temas de estudo para o campo das artes, mesmo que não seja ainda uma tarefa fácil, como apontou a pesquisadora. Para ela, o problema é que a academia tende a pensar as produções negras como panfletárias, demasiadamente identitárias e essencialistas, argumentos que a autora rebate da seguinte maneira: “por que os autores brancos não são interrogados sobre sua identidade racial ao escrever textos teatrais? Percebi que o racismo, nesse sentido, apresenta um jogo paradoxal em que os negros são racializados e os brancos universalizados” (Souza, 2021, p. 28).

Seguindo na mesma direção dos questionamentos de Souza, ao fazer uma análise crítica do FETNE, Diniz aponta que:

Sendo assim, no contexto universitário, este festival perfaz uma agudíssima provocação: até quando os saberes, linguagens e reflexões cênicas da negrura serão excluídos ou apequenados por este modelo acadêmico colonial? Por que a dimensão histórica e estética do Teatro Negro no Brasil é descartável no processo de formação de atores-pesquisadores? Existiria um teatro universal? O Festival de Teatro Negro On-line da UFMG é não apenas uma potente reação ao “epistemicídio” racista que desconsidera, nos próprios processos, dinâmicas e currículos acadêmicos, as teatralidades e performatividades negras, como poética e pensamento, mas também é um reconhecimento da produção cênica dos discentes negros e negras, valorizando e estimulando suas elaborações artísticas (Diniz, 2021, p. 62).

O epistemicídio, como aponta Sueli Carneiro (2023), é uma espécie de sub-dispositivo de racialidade que opera no Brasil, dentre outras formas, naturalizando, no âmbito da educação, as desigualdades raciais. Um exemplo bastante evidente de como esse dispositivo tem efeito de poder em nossa sociedade é a manutenção de um quadro de professores majoritariamente branco dentro da maioria das universidades brasileiras. Parece que foi em uma tentativa de contrapor esta realidade que um dos lemas adotados para a segunda edição do festival foi a campanha *Por + professores negros no teatro*, viabilizada por diferentes meios. Um deles foi a veiculação de falas com teor de denúncia do racismo presente no quadro docente da universidade de maneira geral, tanto nos *releases* e nas entrevistas para imprensa como no discurso de abertura do festival. Além disso, foi criado uma espécie de carimbo com o título da campanha que foi veiculado em todas as peças de divulgação, bem como foram instaladas faixas nos espaços de realização das atividades do festival com frases alusivas à prática do racismo.

Esta campanha se soma a outras iniciativas de estudantes e de órgãos colegiados da universidade para tentar reverter esse quadro. Afinal, como é possível conceber que o Teatro Universitário, uma escola técnica de teatro com mais de 70 anos, tivesse apenas um professor negro efetivo, apesar de estar situada em um dos estados com maior população de pessoas pardas e pretas da federação? No curso de licenciatura em Teatro da mesma universidade, depois de muita luta dos estudantes, de ações como a do festival e do ministério público instar a universidade a cumprir a lei de cotas para concursos públicos, foram contratados recentemente dois professores negros como efetivos. Há, ainda, uma expectativa que, em breve, o mesmo aconteça no curso técnico do Teatro Universitário.

Para além de sanar esse quadro de ausência de professores negros é também urgente o reconhecimento do papel dos técnicos administrativos em educação nesse processo de combate ao racismo na instituição, uma vez que muitos deles são pessoas negras e, também, fortemente afetados pelo racismo institucional. Foi no sentido de valorizar a sua contribuição que a coordenação da segunda edição do FETNE resolveu homenagear a servidora Lúcia Aparecida de Oliveira Pinto, técnica administrativa com uma trajetória de vida toda dedicada à educação na UFMG, à luta pelos direitos dos técnicos administrativos e à causa negra. Em seu discurso na abertura do festival, a servidora apontou que:

A indicação e a homenagem ultrapassam no meu entendimento a consideração e afeto, ela fortalece o sentimento de pertencimento [...] Desde meu ingresso na UFMG (1993) sempre atuei como incentivadora das lutas por uma universidade pública e igualitária, legado deixado por minha mãe - Maria do Carmo de Oliveira Silva -, técnica em enfermagem no Hospital das Clínicas. Militante do movimento negro faleceu em 11 de setembro de 2020 aos 78 anos, vítima da covid 19.⁵

Por fim, uma das ações de combate ao racismo realizadas pelo festival foi o lançamento do vídeo *Dói na pele*, realizado como resultado de um processo de iniciação científica pelo estudante Hyu Oliveira Guimarães.⁶ O vídeo trouxe depoimentos de estudantes negros e negras da escola sobre suas vivências no ambiente universitário. Parte das falas desses estudantes foram transformadas em faixas, que foram afixadas no exterior do Teatro Universitário no Campus da Pampulha e na área externa da FUNARTE, no centro da cidade, compondo a cenografia do espetáculo *Além do rio*, que já fora citado aqui. Essa ação nos parece emblemática por articular ensino, pesquisa e extensão no

combate ao racismo, uma vez que o vídeo foi resultado de um projeto de pesquisa, que serviu para compor a cenografia de um espetáculo criado no processo de ensino de uma disciplina e foi exibido no festival de teatro negro.

Considerações: por um espaço universitário diverso e inclusivo!

Todas estas experiências, sejam as vivenciadas no festival, sejam aquelas para as quais acreditamos que ele contribuiu para que acontecessem na escola, evidenciaram como a valorização e a aceitação da herança africana faz parte do processo de resgate de uma subjetividade que é também coletiva. Isso auxilia os estudantes a reconstruir positivamente essa identidade ao olhar para a história ancestral e, ao mesmo tempo, reivindicar o direito à sua cultura, à sua cor e ao seu corpo, entendido como “sede material de todos os aspectos da identidade” (Munanga, 2020, p. 19). Observamos, ainda, que a professora e intelectual Leda Maria Martins (2021) afirma a importância da construção de outro tipo de paradigma de pensamento fundado nas corporeidades africanas. Entre os diversos conceitos cunhados por Martins, estão a *oralitura*, que aproxima a construção literária e o saber de transmissão oral, e a noção de *tempo espiralar*, que desafia a linearidade da relação causal na abordagem dos fenômenos numa perspectiva afrorreferenciada. A UFMG, ao realizar um festival que valoriza a criação artística focada no corpo (nas corporalidades) e na(s) subjetividade(s), contribui com a valorização de parâmetros outros de construção de saber: o saber praticado e o saber em performance, podendo contribuir para que essas epistemologias sejam cada vez mais levadas em conta nos percursos curriculares da área de artes.

Entendemos que esse deslocamento paradigmático vem sendo realizado tanto por agentes do movimento negro, quanto por intelectuais como bell hooks, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, Kabengele Munanga, Silvio de Almeida, dentre tantos outros, e que a criação e realização de um festival como esse possa ter efeito de difusão dessas discussões, promovendo a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano, em geral.

A partir de uma perspectiva de intercâmbio entre a comunidade universitária e os artistas e pesquisadores da cidade e do Brasil, o festival se constitui como um importante evento, que tem caráter tanto cultural quanto pedagógico, pois, como observamos, as artes negras no campo das práticas e teorias teatrais ainda são poucos estudadas e divulgadas nas universidades brasileiras. A cada ano,

contudo, à medida que o número de discentes negros aumentam, em função das políticas afirmativas praticadas pela universidade, há mais de vinte anos, aumenta também o interesse dos estudantes e público em geral sobre a temática do teatro negro, uma vez que muitos não se veem representados, como sujeitos negros, nas discussões do teatro tradicional. Assim, surge a necessidade de abrir espaços para uma arte que seja articulada, de fato, de forma mais inclusiva, contemplando criações cênicas e dramatúrgicas com perspectivas negrocentradas e com estéticas textuais e performativas potentes. Dessa maneira, percebemos que a realização das duas edições do Festival de Teatro Negro da UFMG se pautou pela abertura ao diálogo e discussão sobre o tema, possibilitando a interação entre estudantes, professores, pesquisadores, técnicos administrativos e artistas negros.

Como ponto comum à negritude ou às identidades negras, Munanga aponta não a cor da pele, mas “o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas” (Munanga, 2020, p. 19). Sendo assim, a ação cultural extensionista proposta é uma ação que afirma a existência desses estudantes negros na universidade e a importância de suas criações artísticas em meio à comunidade universitária e também junto à cidade.

Além disso, entendemos que, tanto no âmbito universitário, quanto para além desse, festivais e eventos especiais têm assumido importância na política cultural para comunidades locais, marcando atitudes de identificação e pertencimento de grupos sociais. Muitas comunidades pelo mundo afora têm se beneficiado desse movimento e tal repercussão vem legitimando estudos teóricos e empíricos sobre o tema, como aponta Bernadette Quinn (2013). Quando se trata da questão racial no Brasil, em que negros e povos originários foram e ainda são sistematicamente discriminados e excluídos, criar possibilidades de reconhecimento mútuo e de valorização dessas identidades torna-se fundamental, como afirma Carneiro (2023, p. 313):

A negação da identidade negra - para a qual a miscigenação é um operador - implica, no plano político, destituir o negro da condição de participante de um grupo de interesse no qual seja reconhecido: é uma estratégia de controle e anulação do sujeito político. É em relação a esses danos que a educação escolar e familiar em geral se omite, silencia, nega, permitindo a sua perpetuação e comprometendo a autonomia das pessoas negras.

O FETNE é uma iniciativa extensionista focada nas artes da cena que se soma a outras iniciativas do tipo e permite justamente esse reconhecer-se como participante de um grupo de interesse por parte dos estudantes negros, dando voz e fortalecendo ações de resistência e organização coletivas no sentido do quilombismo defendido por Abdias do Nascimento. Algumas dessas iniciativas são mais recentes, como a Mostra Amapá Afro Cênico – o primeiro festival de teatro negro do Amapá – promovido pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap), que teve sua primeira edição em 2024. A proposição de escrita deste artigo nos parece ter o papel relevante de auxiliar na divulgação de iniciativas como essas, que têm o potencial de estimular a criação de outros eventos similares nas universidades. Segundo Carneiro (2023, p. 116), é fundamental, “a despeito das dificuldades impostas pela própria dinâmica das instituições universitárias, a necessidade de constituição de espaços institucionais próprios que possam referenciar e apoiar a trajetória das pessoas negras”. Fora da universidade, temos outras iniciativas criadas há mais tempo, como a segundaPRETA de Belo Horizonte que, por sua vez, foi inspirada na Terça Preta de Salvador e que gerou outros dias pretos pelo Brasil. O Melanina Acentuada Festival de Salvador é outro exemplo, que realizou a sua sexta edição em 2024. São todos exemplos de eventos focados nas artes da cena.

Acreditamos que este festival, enquanto ação bienal pautada em uma perspectiva sociointeracionista, tem potencial para seguir buscando a promoção das relações entre ensino, pesquisa e extensão, além de trazer a reciprocidade aos processos de ensino-aprendizagem. Neste artigo, procuramos demonstrar como a realização dessas duas edições do FETNE tiveram como propósito a realização de ações que puderam contribuir para a construção de um espaço universitário inclusivo, atento às discussões contemporâneas da arte e da cultura, que se insere socialmente na comunidade da cidade e com ela busca dialogar, interconectando educação e cultura, como políticas de resistência e inclusão social. Procuramos evidenciar também como a reforma do PPC do Teatro Universitário, no contexto do Programa *TU – 70 anos: por uma escola antirracista*, favoreceu a criação de possibilidades diretas ou indiretas de curricularização das ações de extensão proposta nas duas edições do FETNE.

Diante das inúmeras violências pelas quais ainda passam nossos irmãos e irmãs pretas, advindas das mais diferentes formas de racismo presentes em nossa sociedade, é com alegria que soubemos que a terceira edição do FETNE esteve prevista para o mês de novembro de 2024. A manutenção de um festival como esse nos parece demandar muita coragem, força e espírito de luta na articulação entre professores, técnicos-administrativos e, principalmente, estudantes pretos, para que consigam continuar celebrando o empretecimento da produção artística em dança, teatro e performance realizada nesta universidade, em busca de reforçar, cada vez mais, a importância de um ambiente acadêmico que seja, de fato, plural e antirracista.

REFERÊNCIAS

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Trilogia do confinamento**: Namíbia não! Embarque imediato, o campo de batalha. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BRASIL. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União, Brasília, p. 27833, 23 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em 15/07/2024.

CARMO, Tereza Pereira. do; PAULINO, Rogério Lopes. da Silva.; RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Uma Medeia Negra no Teatro Universitário da UFMG: experimentos antirracistas em uma disciplina de interpretação teatral. In: Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022. **Anais eletrônicos**. Rio Branco: ABRACE, 2023. p. 1081-1096. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/ebooks/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos>. Acesso em: 17 jul. 2024.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

DINIZ, Guilherme. Negruras virtuais: telas pretas futurando poéticas. In: ALEXANDRE, Marcos. [PAULINO, Rogério Lopes da Silva.](#); PEDRON, Denise Araújo. (Org.). **Teatro Negro UFMG arte na pandemia**. Belo Horizonte: Viva Voz Editora, 2021. P. 59-85.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Peles negras de uma cena teatral: processo construtivo de uma peça negrorreferenciada. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 94-109, jun. 2020.

GADOTTI, Moacir. **Extensão universitária: para quê?** São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2017.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) –Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MACHADO, Ana Flávia.; PAGLIOTO, Bárbara Freitas; CUNHA, Maria Helena. O acesso de alunos de escolas públicas ao circuito liberdade: análise de um projeto piloto. **Educação em Revista**, v. 32, p. 317-347, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo, Ática, 2020.

OLAVO, Agostinho. Além do rio (Medea). In: NASCIMENTO, Abdias (Org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia de teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. P. 199-231.

QUINN, Bernadette. Arts festivals, urban tourism and cultural policy. In: **Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events**, 2: 3, 264-279, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19407963.2010.512207>.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SOUZA, Julianna Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec Editora, 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Pró Reitoria de Planejamento. **Resolução no. 01/2020**, de 05 de março de 2020. Disponível em: https://www.ufmg.br/proplan/wp-content/uploads/2022/08/Resolucao-01_2020-Cons.-Univ.-de-05-de-marco-de-2020-Equipe.pdf. Acesso em 15/07/2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Secretaria dos Órgãos de Deliberação Superior. **Regimento Geral. Resolução Complementar n.03/2022**, de 10 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www2.ufmg.br/sods/Sods/Sobre-a-UFMG/Regimento-Geral>. Acesso em 15/07/2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Projeto político pedagógico do curso técnico de nível médio em teatro do Teatro Universitário**. Belo Horizonte: UFMG, 2023.

NOTAS

- 1 A profa. Dra. Tereza Pereira do Carmo, da UFBA, abordou essa temática em sua pesquisa de Pós-doutorado, desenvolvida na EBA/UFMG sob o título: *A recepção clássica em Ifigênia de Ouro Preto e Além do Rio no Teatro Universitário da UFMG*, que tem publicação prevista com o mesmo título para o segundo semestre de 2024.
- 2 Os vídeos se encontram disponíveis em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLnjx2thyYygdndgbzyYY43v9ZY2IFD-5m>.
- 3 O núcleo estruturante é formado por um conjunto de disciplinas obrigatórias que perfazem 85% da carga horária total do curso e abordam os princípios fundamentais da prática teatral. O núcleo complementar corresponde a 15% da carga horária total do curso e compreende um conjunto de disciplinas optativas.
- 4 Para saber mais sobre esta montagem cênica conferir (Carmo *et al.*, 2023), que aborda experimentos antirracistas na criação teatral.
- 5 Trecho retirado da fala proferida pela profissional durante cerimônia de abertura da segunda edição do FETNE no Teatro Universitário da UFMG, no dia 24 de agosto de 2022.
- 6 O vídeo pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=AtG0ER-00io>.

Apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania

Appreciation of social influences and the relationship between arts and education in the development of citizenship

Apreciación de las influencias sociales y de la relación entre artes y educación en el desarrollo de la ciudadanía

Daniel Kamlot

Escola Superior de Propaganda e Marketing

E-mail: danielkamlot@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6976-6333>

Tânia Maria de Oliveira Almeida Gouveia

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

E-mail: tania.almeida@ctgouveia.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8231-9714>

RESUMO

As práticas artísticas têm uma relevante contribuição no aprendizado, podendo, ainda, impactar no desenvolvimento da cidadania quando utilizadas de forma adequada, inclusive por meio da relação entre instituição de ensino e sociedade. Tendo em vista essa realidade, o presente estudo objetiva apresentar uma apreciação das correspondências observadas, com vistas ao desenvolvimento da cidadania, entre as influências sociais e a relação entre artes e educação. Tal investigação ocorreu por meio de pesquisa exploratória qualitativa, de perspectiva interpretativa, por meio da qual apresenta-se um modelo que congrega os elementos em estudo – educação, artes, influências sociais e cidadania – e permite perceber as conexões entre esses temas, identificando os vínculos e associações existentes.

Palavras-chave: *artes; educação, cidadania.*

KAMLOT, Daniel; GOUVEIA, Tânia Maria de Oliveira Almeida. **Apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53768> >

ABSTRACT

Artistic practices have a relevant contribution to learning and can also impact the development of citizenship when used appropriately, also through the relationship between the educational institutions and the society. Considering this reality, the present study aimed to present an appreciation of the correspondences observed, with a view to the development of citizenship, between social influences and the relationship between arts and education. This investigation took place through qualitative exploratory research, from an interpretative perspective, through which a model is presented that brings together the elements under study – education, arts, social influences and citizenship – and allows us to perceive the connections among these themes, identifying the existing links and associations.

Keywords: *arts; education; citizenship.*

RESUMEN

Las prácticas artísticas tienen una contribución relevante al aprendizaje, y también pueden impactar el desarrollo de la ciudadanía cuando se utilizan adecuadamente, incluso a través de la relación entre la institución educativa y la sociedad. Frente a esta realidad, el presente estudio tuvo como objetivo presentar una apreciación de las correspondencias observadas, con miras al desarrollo de la ciudadanía, entre las influencias sociales y la relación entre las artes y la educación. Esta investigación se llevó a cabo por medio de una pesquisa cualitativa exploratoria, desde una perspectiva interpretativa, a través de la cual se presenta un modelo que reúne los elementos estudiados - educación, artes, influencias sociales y ciudadanía - y permite percibir las conexiones entre estos temas, identificando los vínculos y asociaciones existentes.

Palabras clave: *artes; educación; ciudadanía.*

Introdução

A formação humana decorre de experiências e situações enfrentadas ao longo da existência, assim como também é influenciada por conjunturas e pessoas com as quais o indivíduo se depara. Brecht (1964, p. 215) expôs a famosa frase na qual apregoa que “todas as artes contribuem para a maior de todas as artes – a arte de viver”. Essa frase indica que, mesmo não sendo percebidas da mesma forma, as artes apresentam uma grande importância na formação do indivíduo e nas competências cognitivas que esse obtém ao longo de sua vida.

É importante observar que os significados transmitidos por intermédio das expressões artísticas são peculiares justamente por serem disseminados sem a necessidade de palavras. As pessoas os assimilam, ainda que estejam localizadas em diferentes continentes ou que se comuniquem em idiomas distintos, fazendo com que se perceba a arte como um idioma global, compreendido e praticado por muitos. Artistas podem, por exemplo, intervir em espaços públicos, conseguindo colocar uma “lente de aumento” sobre determinados aspectos da vida social (Gasperi, 2020, p. 106), dando visibilidade a elementos que talvez não fossem percebidos no cotidiano pelos demais membros da sociedade.

No mundo contemporâneo, as práticas artísticas demonstram ter uma relevante contribuição no aprendizado em diferentes grupos e comunidades, possibilitando, dos mais variados modos, a partilha de conhecimentos e a gênese de domínios inovadores e criativos. É possível intuir que a arte, em geral, acompanhada de formas de educar apropriadas, pode constituir um alicerce também para o desenvolvimento de cidadania.

Apesar disso, nem todas as instituições de ensino se mostram preocupadas em prover uma visão extensionista, por meio da qual os estudantes possam considerar certas atividades de extensão (ligadas à arte, por exemplo) como relevantes à sua formação profissional e, ainda, como cidadãos e membros de comunidades. Convém mencionar que, como indicado por Figueiredo (2019, p. 253),

existe uma “responsabilidade compartilhada” por cada um dos envolvidos, a qual colabora para uma “postura dialógica, participativa e favorável” de docentes e discentes quanto ao exercício da cidadania.

Nesse aspecto, salienta-se que a arte, na educação, não apenas transmite as competências e os conhecimentos necessários para que obras artísticas sejam concebidas; ela é também responsável por moldar as orientações dos indivíduos – em especial os mais jovens – para a respectiva participação na vida cultural da comunidade à qual pertencem (Kuttner, 2015), o que indica uma importância que não deve ser desconsiderada no sentido de se ofertarem atividades de extensão, no âmbito das escolas e faculdades, visando uma formação cidadã. Tal formação ampliaria a natureza interdisciplinar da educação, uma vez que os objetivos dessa se fortalecem quando colaboram para elevar a participação social no mundo contemporâneo.

Havendo maior proveito da extensão nos cursos oferecidos por escolas e universidades no país, haverá contribuição à interação entre os variados setores da sociedade e os órgãos ligados à educação, bem como a ampliação relacionada ao intercâmbio entre a cultura e a aprendizagem, fazendo surgir estudantes com uma formação cidadã mais aprimorada, englobando elementos ligados a várias vertentes, inclusive a arte. Assim, o desenvolvimento e a eventual reformulação das maneiras pelas quais a arte contribui para a educação como um processo de desenvolvimento e transmissão de competências ocorre em variadas situações e organizações sociais, podendo ser um importante partícipe no processo de expansão da cidadania. Nesse contexto, a pergunta de pesquisa na qual se baseia este estudo é assim enunciada: tendo em vista o desenvolvimento da cidadania, como contribuem ou atuam as influências sociais e a relação entre artes e educação?

Convém ressaltar que as artes são reconhecidas por sua contribuição em diversos campos, sendo um deles a educação. Levine (2009, p. 18) menciona que as artes sempre compuseram “uma forma fundamental que os seres humanos têm usado para descobrir significados nas suas vidas”, contribuindo para “encontrar caminhos de vida que façam sentido”, o que se conecta com a formação e expansão da cidadania, além de contrapor o acentuado individualismo que se observa na realidade atual.

Da mesma forma, é notório que as influências sociais impactam na formação do cidadão e em seu aprendizado (Alirezabeigi; Masschelein; Decuyper, 2020), em particular nas últimas décadas, em que se observaram novas relações sociais e sistemas educacionais, além de novas interpretações quanto ao conceito de cidadania (Varela; Palaré, 2021).

O presente artigo busca apresentar uma apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania. Tal investigação busca definir um modelo por meio do qual se percebam as eventuais conexões entre esses temas, facilitando identificar os vínculos e associações existentes. Desta forma, observa-se uma contribuição acadêmica aos temas citados, uma vez que não há modelos como o aqui concebido que auxilie na verificação das relações mencionadas. No âmbito social, o modelo auxilia na compreensão das relações entre cidadania, relações sociais, artes e educação, o que favorece futuros planejamentos que envolvam tais assuntos.

Influências sociais

Influência social é um conceito relacionado a potenciais mudanças de conduta ou de comportamento derivadas da presença de outros indivíduos ou da interação com esses (Aronson, Wilson; Akert, 2018). De maneira simplificada, seria algo que acontece quando, a partir do comportamento de um indivíduo, outra pessoa altera sua conduta – o que não ocorreria sem a interferência daquele. Tal câmbio no comportamento pode ser advindo de variados motivos, como o receio de ser alvo de chacotas por parte de outros membros do grupo, o desconhecimento de determinadas normas de conduta ou mesmo o fato de se possuir uma opinião que destoa da maioria. Portanto, o estudo da influência social engloba a concepção de normas sociais, a conformidade social, as formas de persuadir, a mudança de atitudes e comportamentos e a forma de consumir ou de negociar, dentre outros elementos (Álvaro; Garrido, 2006; Kamlot; Schmitt, 2015).

Ainda que não haja uma definição única para influência social, é facilmente perceptível que essa abarca conceitos de relações interpessoais ou em grupos, ingerências diretas ou indiretas, correspondência coletiva e normas sociais. Isso é observado na literatura atual sobre o tema, como se observa de forma resumida no Quadro 1, em que diversas definições do conceito estão apresentadas.

Definição	Autoria
A influência social pode ser definida como qualquer mudança que as relações de uma pessoa com outras (indivíduo, grupo, instituição ou sociedade) produzam em suas atividades intelectuais, emoções ou ações.	Abrams e Hogg (1990)
No nível mais básico, a influência social compreende os processos pelos quais as pessoas influenciam direta ou indiretamente os pensamentos, sentimentos e ações dos outros.	Turner (1991)
Influência social compreende o estudo de como se constroem as normas e a conformidade sociais, a persuasão e a alteração de atitudes e condutas, os efeitos do poder e da submissão, a obediência à autoridade e a influência das minorias.	Álvaro e Garrido (2006)
A influência social é definida como a mudança nos pensamentos, sentimentos, atitudes ou comportamentos de um indivíduo, que resulta da interação com outro indivíduo ou grupo. A influência social é distinta da conformidade, do poder e da autoridade.	Rashotte (2007)
A influência social ocorre quando os indivíduos internalizam normas de grupo contextualmente marcantes, que preparam o terreno para sua autodefinição, atitudes e regulação comportamental. As fontes de influência social incluem colegas, família, professores, outras figuras de apego e até a mídia (social). A influência social tem muitas implicações positivas, por exemplo, expondo os jovens a normas sociais profícuas, como engajamento escolar, cooperação com colegas, doação de recursos e voluntariado para causas nobres.	Telzer <i>et al.</i> (2018)

Quadro 1. Definições de influência social. Quadro elaborado pelos autores.

Salienta-se que a influência social não é algo exíguo ou estacionário. Conforme Aronson, Wilson e Akert (2018), observam-se dois processos distintos relacionados a ela. Trata-se da influência social informativa e da influência social normativa, detalhadas a seguir.

A influência social normativa pode ser entendida como “seguir o grupo”, ou seja, é aquela observada quando uma pessoa age em busca de aprovação social, conforme o grupo, por desejar ser aceita por esse. Tal conformidade geralmente ocorre para evitar discórdias, como ocorre quando se sabe que a conduta do grupo não é a ideal, mas, para não o confrontar, opta-se por seguir o grupo e acompanhar o que é feito pelos seus membros (Lord; Lee; Choong, 2001; PsicologiaDiz, 2023).

A expressão “seguir o grupo”, supracitada, contempla a definição de conformidade no sentido de acompanhar a conduta ou as ações da maioria, independentemente de estarem corretas. Isso pode decorrer de algum desconforto sentido pelo indivíduo ao não seguir o que o restante do grupo opta por fazer (Spears, 2021). Tal situação é exemplificada no conhecido experimento realizado por Solomon Asch, na década de 1950. Nele, Asch (1951) analisou a influência social existente em uma situação relacionada à conformidade. O pesquisador mostrava dois cartões a alguns grupos, cada qual com cinco a sete componentes. Um dos cartões apresentava somente uma linha vertical, enquanto o outro apresentava três linhas verticais, sendo duas mais curtas e uma idêntica à do primeiro cartão. Então, pedia-se aos membros de cada grupo que apontassem qual das linhas do segundo cartão era igual à do primeiro. No experimento, contudo, apenas um dos participantes em cada grupo era de fato um respondente real; os demais eram assistentes de Asch, que estavam se fazendo passar por participantes. Esses indicavam, unanimemente, a linha errada, e isso fez com que vários dos participantes “verdadeiros” os acompanhassem, indicando também a linha errada em suas respostas (Asch, 1951) e confirmando a existência de influência social normativa. No caso, houve situações em que, apesar de estarem certos de sua resposta, participantes optavam por não discutir ou ir contra a “opinião” da maioria, assim concordando com essa a fim de evitar uma possível rejeição.

A influência social informativa difere da normativa por se referir a processos interpessoais que alteram as crenças e valores de uma pessoa, a qual adapta seu comportamento (Spears, 2021; Pinheiro, 2021). Essa adaptação resulta da comunicação ou interação com outro(s) indivíduo(s) ou da obtenção de novas informações que permitam uma adequada comparação com outros indivíduos, resultando em uma mudança de opinião interna da pessoa, em um processo conhecido como conversão (Lord; Lee; Choong, 2001; PsicologiaDiz, 2023).

A influência social informativa está relacionada ao fornecimento de evidências confiáveis a respeito da realidade estudada. É importante quando os indivíduos sentem a necessidade de fazer escolhas bem informadas, percebendo as opiniões dos considerados confiáveis como prova da qualidade de algo (Lord; Lee; Choong, 2001). No caso da influência informativa, a opinião ou crença individual é alterada a partir da aceitação do ponto de vista de algum membro do grupo, gerando uma alteração de pensamento e também de conduta externa (Spears, 2021; Pinheiro, 2021).

A educação e o processo de aprendizado podem ser impactados pelas influências sociais. Isso porque essas contribuem no sentido de os indivíduos desenvolverem e manterem o interesse em algum tópico (ou em mais de um) e prosperarem em suas respectivas carreiras por meio de alguma “trilha” que não será, necessariamente, similar à dos demais indivíduos que partilham dos mesmos interesses. Nota-se que as responsabilidades sociais, os vieses interpessoais e as regras específicas dos grupos a que se pertence contribuem para os padrões de persistência e de interesse ao longo do tempo (Thoman *et al.*, 2019).

Thoman *et al.* (2019) defendem que as influências sociais podem perpetuar diferenças entre grupos quando observados os resultados educacionais, que se desenvolvem em função de diversos itens. Para os autores, as influências sociais abarcam os papéis sociais, as normas do grupo, os vieses interpessoais e as barreiras estruturais, sendo influenciadoras da autorregulamentação dos processos motivacionais, que congregam: uma definição de metas e motivação para atingi-las; experiência e avaliações de interesse; e estratégias de regulamentação. Esse conjunto de atributos indicaria as diferenças grupais nas atividades educacionais.

Em relação às normas sociais, salienta-se que são responsáveis pela definição de regras de conduta quanto a interações sociais e à atuação em sociedade. Com a transmissão das normas sociais de determinado grupo, as pessoas se mostram aptas a inferir sobre o comportamento adequado em situações específicas, o que faz com que as normas sociais estabeleçam expectativas e a magnitude dessas para o comportamento individual em um certo contexto vivenciado. As normas funcionam, ainda, como reforço da atuação em conformidade com o grupo, promovendo a aceitação social e evitando possíveis punições sociais (Rashotte, 2007; Telzer *et al.*, 2018). Em vista disso, a representação de determinadas identidades sociais em certas conjunturas pode influenciar as expectativas dos indivíduos a respeito de quem teria maior ou menor aptidão e probabilidade de sucesso em algumas competências.

Arte na educação

Em se tratando de educação, pode parecer difícil encontrar alguém que discorde de sua importância no desenvolvimento do ser humano. Ela permite que as pessoas entendam e estejam aptas a entender conceitos e significados, sendo uma parte vital do bem-estar dos seres humanos (Lafu-

ente; Alonso, 2011). Seu princípio é o de munir o indivíduo de conceitos, valores e ferramentas adequadas para se desenvolver e interagir com membros da sociedade. Entretanto, a educação vem experimentando uma grande quantidade de transformações, resultantes de mudanças nos âmbitos cultural, tecnológico e social (Costa e Silva, 2014; Costa Jr. *et al.*, 2023; Mamdouh, 2023). A sociedade atual, frequentemente mencionada nos discursos educacional e político, vem sendo tratada por muitos como uma “sociedade da aprendizagem” (Simons; Masschelein, 2011, p. 122).

Há décadas, Herbert Read (2001) postulou que a arte deveria ser a base da educação, um conceito um tanto inovador à época. A educação pela arte, para o autor, apresentaria atributos tanto pedagógicos quanto de ordem sociocultural, uma vez que a arte constituiria uma “linguagem universal”, além de ser um facilitador para a compreensão mútua entre os povos. Para Read (2001), a educação deve ser entendida não como uma disciplina, mas como um processo que abarca aspectos individuais e também aqueles que servem de integração ao grupo – o que uniria as características individuais com as do coletivo social.

Além disso, pode-se compreender as artes como a capacidade de produzir alguma coisa com certa habilidade (Kussler, 2018), representando algo singular quando conectadas ao processo de aprender (Lee; Cawthon, 2015; Zakaria *et al.*, 2019), por contribuírem no desenvolvimento do pensamento crítico e na facilitação de diálogos (Burnaford, 2007; Zakaria *et al.*, 2019). Convém observar que há duas orientações por meio das quais se pode entender a constituição das artes (Costa e Silva, 2014). São elas (1) a arte na educação como processo; e (2) arte na educação como produto. No primeiro caso, a arte pode ser percebida como (i) abordagem ao conhecimento, (ii) experiência social/individual; (iii) experiência cultural e (iv) instrumento pedagógico. Já quando se observa o segundo caso, entende-se que três vertentes podem surgir como: (i) objeto de fruição, (ii) valia econômica ou (iii) valor cultural.

Há diversas formas de se entender o processo por meio do qual o conhecimento é obtido pelos seres humanos. Tal processo é subdividido em etapas e, em cada uma, há peculiaridades e características a serem observadas, como mostrado na parte superior da Figura 1. Como se observa na parte inferior da Figura 1, tais itens se referem a conceitos não necessariamente interligados, mas que contribuem para a obtenção de conhecimentos.

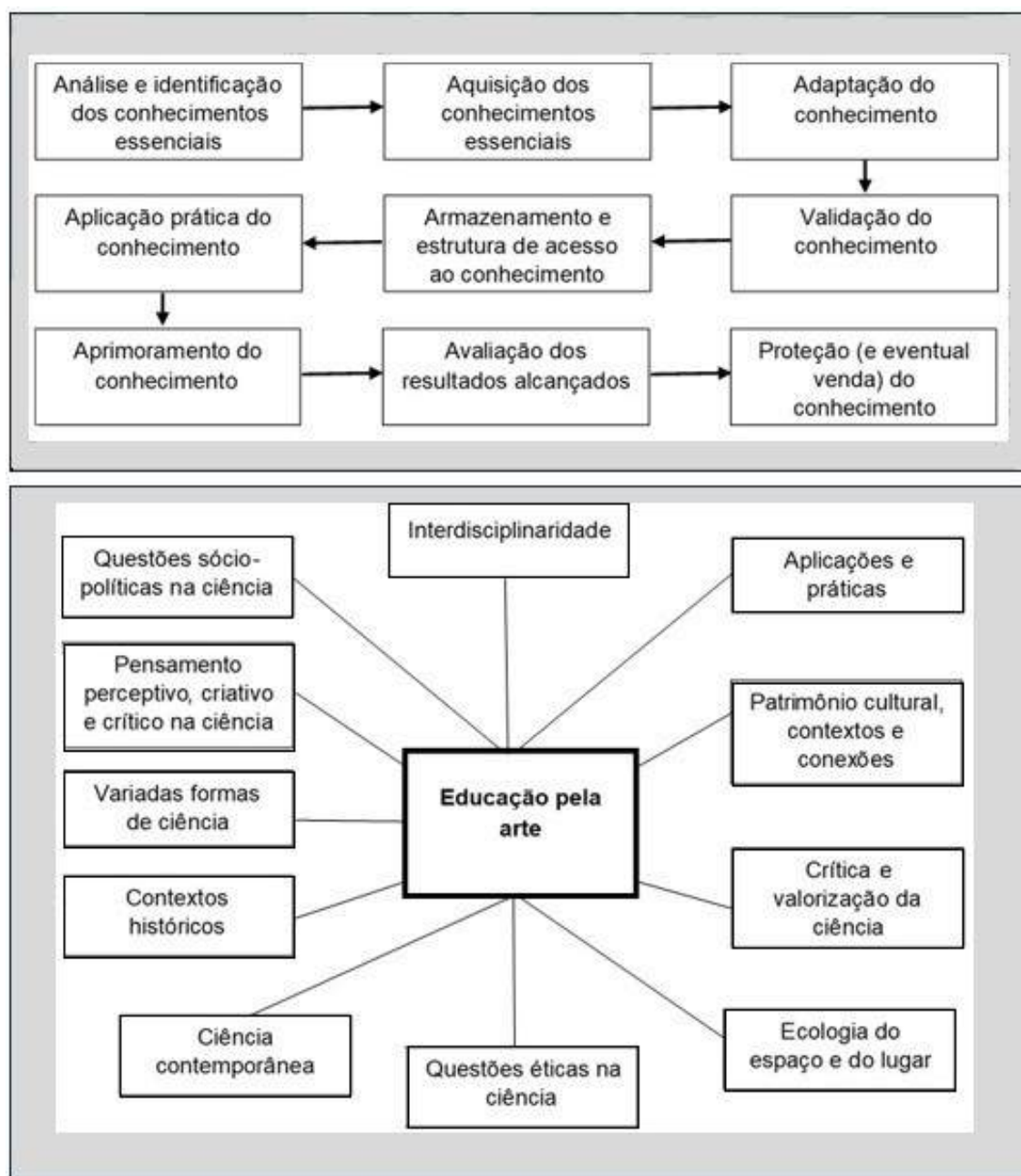


Figura 1: Etapas de obtenção e gestão do conhecimento e o modelo baseado em tópicos de educação pela arte. Figura adaptada de Oliveira (2012) e Blaikie (2019, p. 130).

As artes são importantes componentes das culturas e da aceitação e desenvolvimento dessas. Em situações específicas, a arte pode contribuir em um “equilíbrio do comportamento mental” (Costa e Silva, 2014, p. 16) por meio do aprimoramento da comunicação, facilitação na comparação de emoções, formulação de conceitos e transmissão desse para gerações futuras. No esquema da Figura 1, a presença das artes poderia ser observada nas etapas de aquisição dos conhecimentos essenciais, adaptação do conhecimento e aplicação prática do conhecimento (Oliveira, 2012; Zakaria *et al.*, 2019).

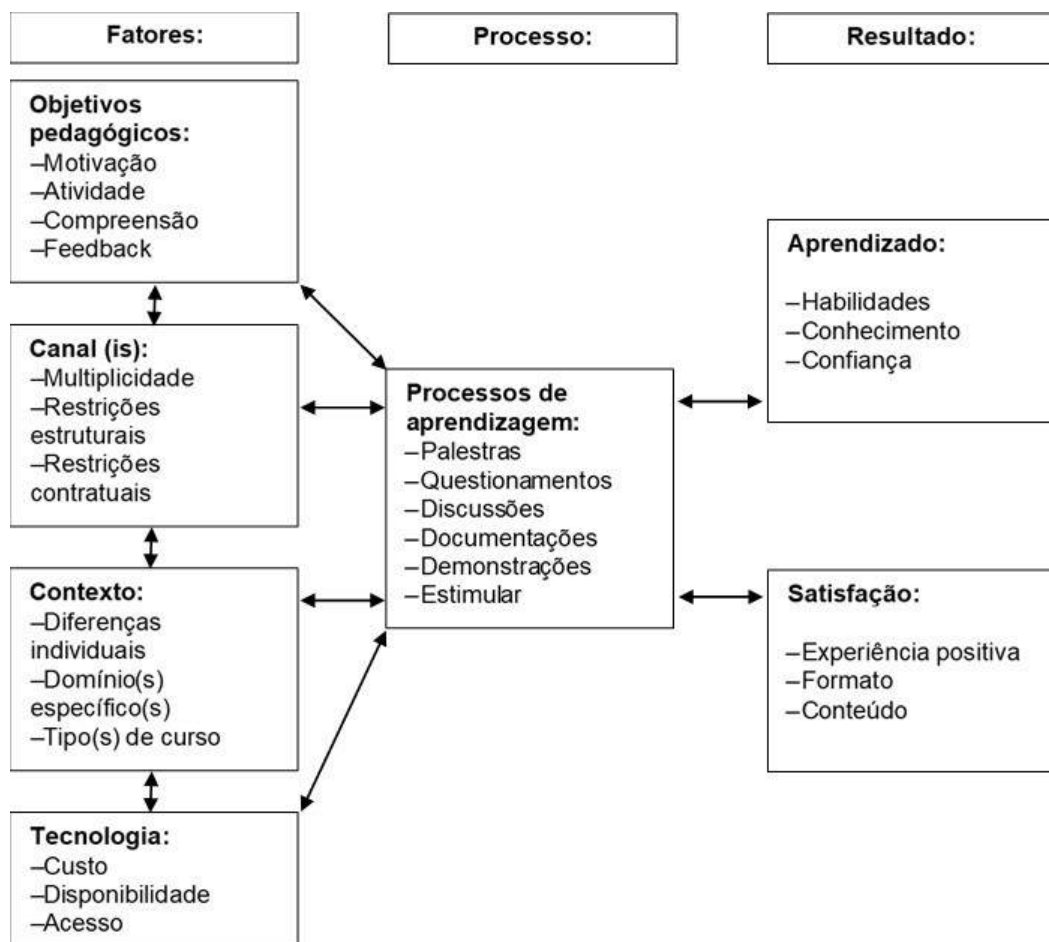


Figura 2: Estrutura do processo de aprendizagem. Figura adaptada de Mandviwalla e Hovav (1998).

É preciso lembrar, entretanto, que o processo de aprendizagem não é único. Conforme o contexto ou as pessoas, ou mesmo o local em que ocorre a transmissão de conhecimentos, há fatores que influenciam o processo em si e, conseqüentemente, os resultados obtidos. Isso está demonstrado esquematicamente na Figura 2, em que o processo de aprendizagem é entendido como um conjunto de atividades logicamente relacionadas, realizadas para alcançar um objetivo definido (Mandviwalla; Hovav, 1998).

Outro ponto relevante a respeito do desenvolvimento humano por intermédio das artes pode ser observado no Quadro 2, em que cada tipo de arte é apresentado com a indicação daquilo que ajuda a desenvolver.

Arte	Aptidão desenvolvida	Fonte
Artes visuais	Comunicação	Mills e Doyle (2019)
Teatro	Liderança, linguagem e as habilidades de alfabetização	Cranston e Kusanovich (2017)
Música	Raciocínio espacial	Darby e Catterall (1994)
Experiência artística	Habilidades de escrita	Darby e Catterall (1994)

Quadro 2. Aptidões desenvolvidas pelas artes. Zakaria *et al.* (2019).

Como se pode perceber, as artes, em suas diversas dimensões, contribuem em variadas aptidões e capacidades, o que já demonstra que a arte pode se tornar um adicional positivo no ensino, que beneficiaria também por meio de sua versatilidade.

Para Costa e Silva (2014, p. 16), a arte consegue interferir positivamente em vários aspectos, como “na nação, no indivíduo, na comunidade e no ensino”. A autora deduz que, pelo fato de a arte se mostrar uma disciplina primordial, possui a habilidade de auxiliar os cidadãos quando buscam por capacidades que os auxiliem em sua participação na história da nação. Ademais, por meio da arte, é facilitada a tomada de decisões e a construção e aceitação da própria cultura (Oliveira, 2009).

Outro tópico de interesse da educação, que também se refere a capacidades da arte, é o comportamento mental. Esse seria mais bem equilibrado com uma atenção dada ao universo artístico (Oliveira, 2009), em situações como o aprimoramento da capacidade comunicacional, a elaboração de convicções e perspectivas e em sua transmissão. Para Oliveira (2009), as pessoas que estudam ou praticam arte adquirem, de imediato, uma capacidade extrema de ler e analisar o mundo em que vivem, ao mesmo tempo em que também são autoras de respostas mais criativas nas mais variadas situações.

Arte, educação e cidadania

Uma vez compreendido que a arte pode ser uma ferramenta benéfica para a educação, cabe questionar se ela impacta outros domínios. Especificamente em relação à cidadania e sua relação com elementos artísticos, a literatura atual é bastante escassa. Assim, nota-se relevância no estudo deste tópico, contribuindo para o espaço acadêmico e trabalhos futuros.

Cidadania é um conceito que não apresenta uma única definição. No Quadro 3, citam-se algumas das definições do termo, comprovando que esse conceito pode ter diferentes acepções, o que, por vezes, acarreta uma compreensão distinta, dependendo do contexto e da realidade estudada.

Definição	Autoria
Cidadania é o “ <i>status</i> concedido àqueles que são membros integrais de uma comunidade. Todos aqueles que possuem o <i>status</i> são iguais com respeito aos direitos e obrigações pertinentes ao <i>status</i> ”.	Marshall (1967, p. 76)
[Cidadania compreende] “direitos e obrigações associados à participação em uma unidade social, e notavelmente à nacionalidade (...). Tem a ver com a questão da inclusão ou exclusão lateral ou nacional (em contraste com a vertical ou social). Afeta a identidade das pessoas porque define a qual unidade pertencem”.	Dahrendorf (1992, p. 45-46)

[Cidadania é a] “condição de cidadão, quer dizer, com o uso dos direitos e o direito de ter deveres de cidadão”	Freire (2001, p. 25)
“Em que medida um conceito tão debatido em nossos dias como o de cidadania pode representar um certo ponto de união entre a razão senciente de qualquer pessoa e esses valores e normas que consideramos humanizadores. Precisamente por pretender sintonizar-se com dois de nossos mais profundos sentimentos racionais: o de pertença a uma comunidade e o de justiça dessa mesma comunidade”. [A cidadania] “constitui a razão de ser da civilidade”.	Cortina (2001, p. 16)
“A cidadania se define como <i>status</i> legal de outorga de direitos e obrigações aos indivíduos”.	Kerbaux e Truzzi (2007, p. 125)
[Cidadania é] “um estado a ser conquistado pelos sujeitos, coletivamente, principalmente em países com sérias desigualdades econômicas e sociais como o Brasil, com serviços públicos precários e pouca efetivação de direitos historicamente definidos”.	Carvalho (2017, p. 108)
“A cidadania integra, com civilização, um grupo de palavras que definem relações políticas fundamentais nas sociedades ocidentais”.	Oliveira (2006, p. 115)

Quadro 3. Definições de cidadania. Quadro elaborado pelos autores.

De forma global, a cidadania responsável depende de alguns componentes, como explicado no Quadro 4. A combinação desses componentes seria um fortalecedor para alcançá-la.

A educação seria fomentadora da cidadania, contribuindo para o desenvolvimento e propagação dessa. Entende-se ser necessário construir a cidadania (Freire, 2001), ou seja, não se trata de algo pronto para ser desfrutado, mas de uma necessidade da sociedade relacionada ao seu bem-estar. Para tanto, faz-se necessário contar com a criatividade surgida a partir de reflexões sobre a realidade experimentada.

Uma sociedade estável e democrática é impossível (1) sem um grau mínimo de letramento e de conhecimento pela maior parte dos cidadãos e (2) sem a aceitação generalizada de um conjunto comum de valores. A educação pode contribuir para ambos (Friedman, 1962), uma vez que o benefício por ela obtido pode advir da melhoria de qualidade da participação de um subconjunto de cidadãos ou por meio de uma participação mais ampla desses (Milligan; Moretti; Oreopoulos, 2003).

A educação se mostra útil na busca pela citada sociedade estável, pois tem a capacidade de dotar os cidadãos das competências cognitivas que necessitam para participarem de forma efetiva de uma democracia representativa. Nesse caso, a educação aumentaria a aptidão dos cidadãos para selecionar líderes idôneos, entender as questões sobre as quais irão votar, controlar possíveis excessos dos líderes e reconhecer a corrupção nos seus representantes. Além disso, a educação consegue elevar tanto o interesse quanto o conhecimento dos cidadãos sobre as questões políticas, o seu envolvimento no processo político e, em última análise, a eficácia da sua participação política. Há economistas que argumentam que a educação fornece benefícios sociais importantes por meio de maior participação cívica (Hanushek, 2002; Milligan; Moretti; Oreopoulos, 2003).

Conhecimento e compreensão	Habilidades	Valores e atitudes
- Justiça social e equidade - Diversidade - Globalização e interdependência - Desenvolvimento sustentável - Paz e conflito	- Pensamento crítico - Capacidade de argumentar eficazmente - Capacidade de desafiar injustiças e desigualdades - Respeito pelas pessoas e coisas - Cooperação e resolução de conflitos	- Senso de identidade e autoestima - Empatia - Compromisso com a justiça social e a equidade - Valorização e respeito à diversidade - Preocupação com o meio ambiente e compromisso com o desenvolvimento sustentável - Crença de que as pessoas podem fazer a diferença
Este componente refere-se à	Engloba habilidades de	Tem foco em: valorização da

compreensão da cultura, à consciência da interconexão e interdependência entre a humanidade e o mundo, às situações de paz e conflito, à relação com a natureza e o meio ambiente, e aos possíveis cenários futuros para um mundo equitativo e sustentável.	investigação, interpessoais e intrapessoais, além de tomada de decisão coerente, resolução de conflitos, colaboração, liderança, pensamento crítico, boa comunicação e habilidades políticas para o engajamento cívico.	dignidade humana, respeito à diversidade com empatia às outras culturas e perspectivas, tolerância, compaixão, valorização da justiça, equidade, curiosidade sobre questões e condições globais, disposição ao sacrifício pelo bem comum e senso de responsabilidade universal.

Quadro 4. Elementos para cidadania responsável. Oxfam (2006) e Gibson e Landwehr-Brown (2009).

A educação por meio das artes também demonstra grande importância, não apenas para transferir habilidades que auxiliam na criação e desenvolvimento de trabalhos de arte. A educação por meio das artes também responde por nortear as orientações de indivíduos para que consigam atuar efetivamente na vida cultural das comunidades em que vivem (Kuttner, 2015), assim, aprimorando a cidadania em si. Kuttner (2015) defende a ressignificação da educação artística como um processo de desenvolvimento da cidadania cultural, um conceito da teoria política e dos estudos culturais que tem como foco o desenvolvimento de práticas e identidades culturais variadas, em conjunto com a plena participação dos cidadãos na vida cultural e política da comunidade. Para o autor, é possível inovar a educação artística direcionando-a ao processo de desenvolvimento de cidadãos culturais. Essa inovação volta-se às práticas de educação artística e à sua relação com questões de participação, pertencimento, democracia e mudança social. Se as artes forem entendidas como formas de produção cultural – como atividades envolvendo “pessoas reais, sob circunstâncias sociais reais, em contextos culturais particulares e dentro de relações materiais e simbólicas específicas” (Gaztambide-Fernandez, 2013, p. 226), então é pertinente deduzir que há maneiras pelas quais a prática artística está implicada em sistemas sociais, econômicos e políticos mais amplos (Van Hensbroek, 2010; Kuttner, 2015).

Para Abreu (2011), a participação cidadã – componente de um ambiente em que a cidadania evolui – teria, em seu patamar mais elevado, o envolvimento dos cidadãos na execução de variadas intervenções artísticas. Grushka (2005) menciona que a educação com artes, em especial as visuais, contribui para elevar a capacidade de participação e informação por parte dos cidadãos em uma

sociedade. De uma forma mais ampla, para a autora, a cidadania se mostra clara quando é possível tomar decisões bem informadas, que contribuem para ações tanto individuais quanto em contato com comunidades.

A fim de conceber um alicerce para a conexão entre arte, educação e cidadania, deve-se considerar que, conforme Savva (2021), (1) a arte se estrutura por intermédio de processos de construir e visualizar, por meio dos quais é possível aprofundar-se em significados e definir conexões com nossa própria pessoa (“quem eu sou”) e com os outros indivíduos (“quem nós somos”); e que (2) há práticas artísticas capazes de proporcionar sentidos que se baseiam em ideias, valores e princípios indispensáveis à humanidade. O autor argumenta que essas ideias, denominadas por ele de “dura-douras”, podem constituir os conceitos fundamentais de um arcabouço que conecte arte e cidadania, as quais teriam como interseção a educação e definiriam, conjuntamente, as identidades individuais e aquelas das comunidades, ou seja, o cerne da cidadania.

Metodologia

A pesquisa realizada, exploratória quanto à sua finalidade e de abordagem qualitativa, baseou-se na perspectiva de que tanto as estruturas sociais quanto as discursivas se pautam a partir de um contexto composto não apenas pelos respondentes da pesquisa, mas por suas condutas, suas metas e a conjuntura do período em estudo.

A partir das considerações de que “os métodos qualitativos são mais indicados para as investigações de perspectiva interpretativa ou crítica” (Teixeira, 2003, p. 186), em particular quando se deseja investigar elementos ou situações envolvendo indivíduos e seus complexos vínculos e relações, optou-se por adaptar a estrutura apresentada por Beyea e Nicoll (1998) e Mendes *et al.* (2008) para pesquisas cuja natureza é de revisão integrativa. As etapas percorridas foram de (1) definição da pergunta de pesquisa; (2) definição de critérios e prioridades e investigação na literatura; (3) estabelecimento das informações a extrair da pesquisa; (4) avaliação de estudos componentes da revisão integrativa; (5) interpretação dos resultados obtidos; e (6) síntese do conhecimento.

No caso da presente pesquisa, os passos dados para a obtenção de material relevante para a análise estão a seguir:

(1) A pergunta de pesquisa é enunciada como “tendo em vista o desenvolvimento de cidadania, como contribuem ou atuam as influências sociais e a relação entre artes e educação?”; (2) a investigação baseou-se em artigos e livros clássicos, além de literatura recente e que tivesse relação com os temas arte, educação e cidadania. Foram analisados artigos obtidos nas bases EBSCO, Emerald e Google Scholar, filtrados por meio de palavras e expressões (em português, inglês e espanhol) como “artes”, “educação por meio de artes”, “cidadania e artes”, “educação cidadã”, entre outros termos que não podem ser incluídos, aqui, devido à limitação de espaço; (3) a extração dos elementos considerados relevantes seguiu a regra de estruturar e sumarizar as informações de maneira concisa (Mendes *et al.*, 2008), as quais foram incluídas em uma planilha eletrônica por meio da qual era possível acessar os conteúdos, resumos e autorias das obras consultadas; (4) a avaliação dos estudos obtidos ocorreu adotando-se como base a identificação de conteúdos coerentes com o tema em estudo, mas também com foco em eventuais lacunas percebidas na literatura; (5) a interpretação dos resultados se deu qualitativamente, observando o conteúdo obtido por meio de três “categorias” – artes, educação e cidadania –, por serem amplas o suficientes para englobar o teor desejado, e por mostrarem relações entre si, o que simplificaria a análise; e (6) a síntese do que se obteve, por meio do presente artigo, apresentando um modelo que representa as relações buscadas.

Resultados e discussão

A pesquisa mostrou haver relações entre os temas principais do estudo. A fim de refletir sobre os achados e apresentar considerações, optou-se por apresentá-los de forma desmembrada, sendo viável expor as recomendações consideradas significativas antes de apresentar o modelo geral que congrega a educação, a arte e a cidadania.

Inicia-se observando correspondências entre os componentes da Figura 1, em suas partes superior e inferior, uma vez que a obtenção e a gestão do conhecimento, relacionados a conhecimentos pela arte, certamente se relacionam à educação pela arte. Com base nas referências apresentadas, foi montado o Quadro 5, em que se expõem as citadas correspondências.

Elemento de conhecimento	Elemento de educação pela arte	Comentários

Análise e identificação dos conhecimentos essenciais	Contextos históricos	Com base em pesquisas e conhecimentos precedentes, conforme os contextos em que ocorreram, os saberes mais relevantes são identificados
Aquisição dos conhecimentos essenciais	Questões sócio-políticas	O macroambiente social e político pode impactar no cerne do que se obtém de fontes de pesquisa
Adaptação do conhecimento	Patrimônio cultural, contextos e ecologia do espaço e do lugar	Os conhecimentos podem depender da cultura em que são obtidos, assim como podem ter diferente sentido, conforme elementos ecológicos e situacionais
Validação do conhecimento	Pensamento perceptivo, criativo e crítico	Para a educação como um todo, é preciso validar o conhecimento recebido por meio de críticas construtivas e percepções conexas
Armazenamento e estrutura de acesso ao conhecimento	Interdisciplinaridade	A fim de integrar conhecimentos distintos, o acesso a eles se mostra relevante, bem como a habilidade em armazená-los e disponibilizá-los
Aplicação prática do conhecimento	Aplicações e práticas	O conhecimento assimilado gerará produtos e inovações a ser aplicados em prol da sociedade

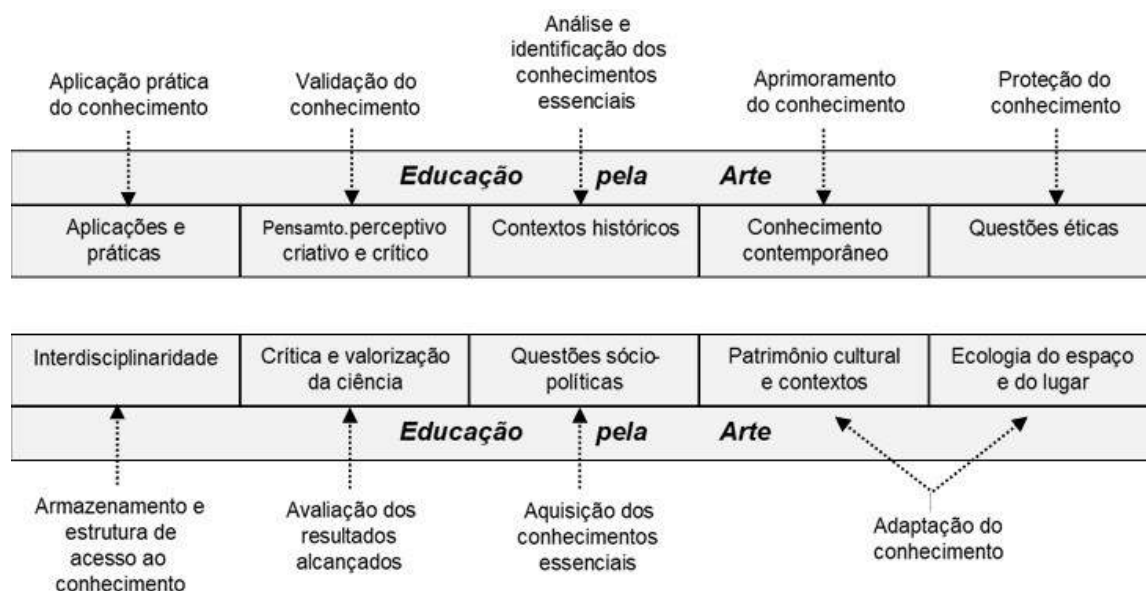
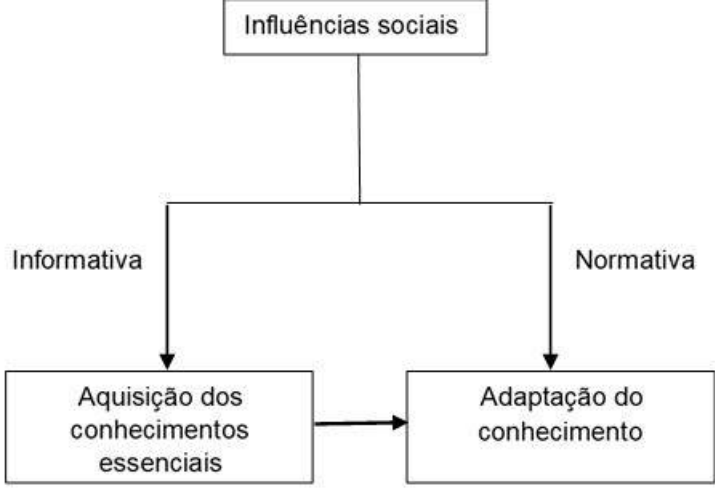


Figura 3: Esquema de interseções entre os modelos de conhecimento e educação pela arte. Figura elaborada pelos autores com base em Oliveira (2012) e Blaikie (2019).

Aprimoramento do conhecimento	Conhecimento contemporâneo	A atualização e aprimoramento do estado da arte contribui para um processo de desenvolvimento de competências
Avaliação dos resultados alcançados	Crítica e valorização da ciência	Ao realizar a avaliação imparcial do que se obteve, novos conhecimentos surgem, ajudando a valorizar a ciência
Proteção do conhecimento		O conhecimento, mesmo que intangível, não pode ser tratado como algo sem controle; elementos
		 <pre> graph TD A[Influências sociais] --> B[Informativa] A --> C[Normativa] B --> D[Aquisição dos conhecimentos essenciais] C --> E[Adaptação do conhecimento] D --> E </pre> Figura 4: Influências sociais informativa e normativa. éticos são necessários para regulamentação

Quadro 5. Correspondências entre os modelos de conhecimento e educação pela arte.¹ Blaikie (2019) e Oliveira (2012).

Uma vez identificadas as correspondências, essas podem definir a união dos conteúdos das partes superior e inferior da Figura 2, gerando a Figura 3, mais nítida e acessível.

A obtenção de conhecimento, assim como sua gestão, pode se alterar por causa das influências sociais. Como mencionado, tais influências colaboram para modificações na conduta dos membros de um grupo, de forma normativa ou informativa, como se observa na Figura 4. Nessa, a influência social informativa está relacionada ao fornecimento de evidências confiáveis a respeito da reali-

dade estudada. Já a influência social normativa implica agir conforme o grupo, desejando acei-

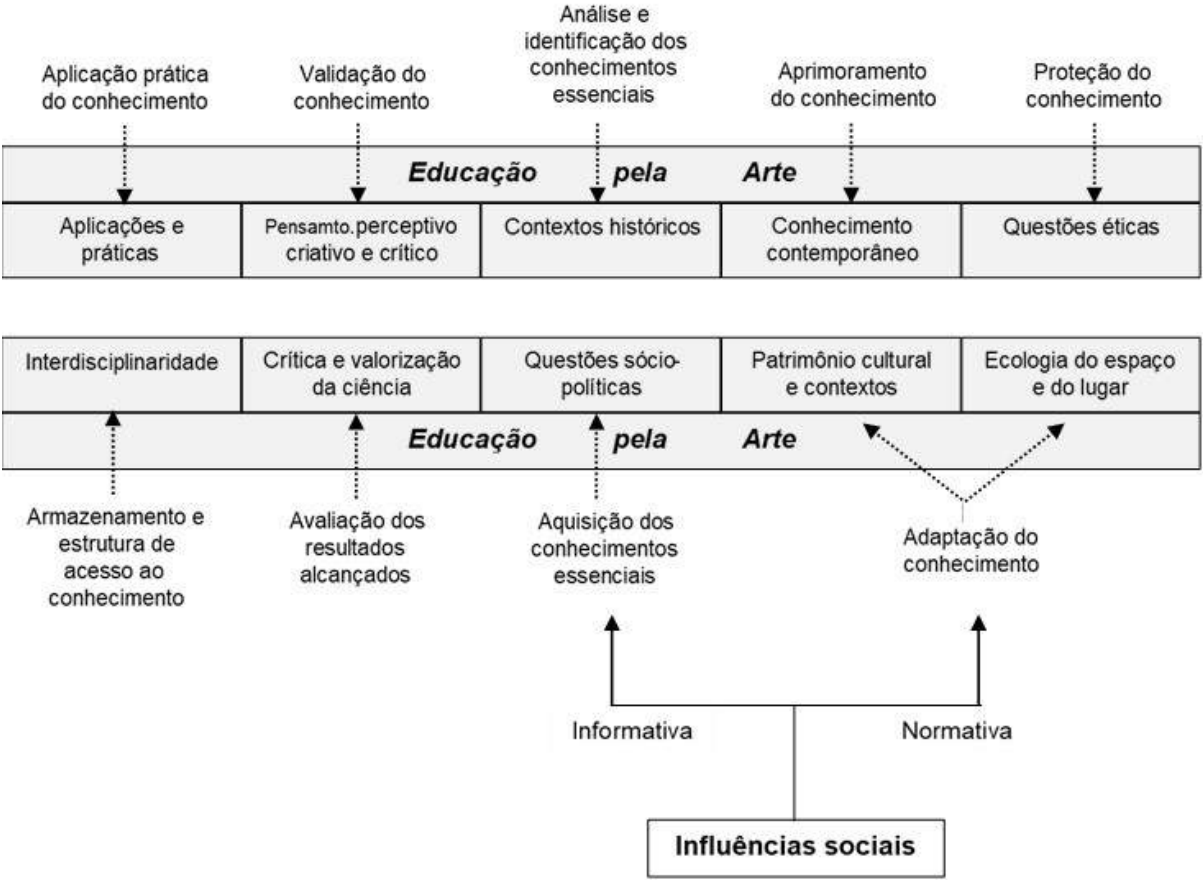


Figura 5: União dos modelos de conhecimento e educação pela arte às influências sociais.

tação. Isto pode levar alguém a modificar ou adaptar seu conhecimento a fim de se adequar aos demais.

Incluindo esse conteúdo no modelo parcial anterior, surge a construção mostrada na Figura 5.

Em seguida, a fim de serem incluídos os elementos da estrutura do processo de aprendizagem (Figura 2), esses são incorporados, indicando suas ligações com os demais elementos, como mostrado na Figura 6, a partir das ponderações contidas no Quadro 6.

Elemento do processo de aprendizagem	Elementos relacionados	Comentários
Objetivos pedagógicos	-Crítica e valorização da ciência -Questões éticas	Conhecimentos éticos favorecem a compreensão de aspectos humanos (Blaikie, 2019) e são relacionados à utilização da ciência, o que deve ser vinculado à pedagogia em âmbito cívico (Kuttner, 2015).
Contexto	-Questões sócio-políticas -Patrimônio cultural e contextos -Ecologia do espaço e do lugar -Contextos históricos	A aprendizagem depende do contexto em que ocorre (Telzer <i>et al.</i> , 2018), logo há relação entre o contexto e ensinamentos de política, sociedade, ecologia <i>etc.</i> do ambiente em questão.
Tecnologia	-Interdisciplinaridade -Aplicações e práticas	A tecnologia é uma ferramenta imprescindível nos tempos atuais. Ela auxilia na adaptação de conhecimentos, disponibiliza seu acesso e armazena o que é relevante, elevando a interdisciplinaridade e

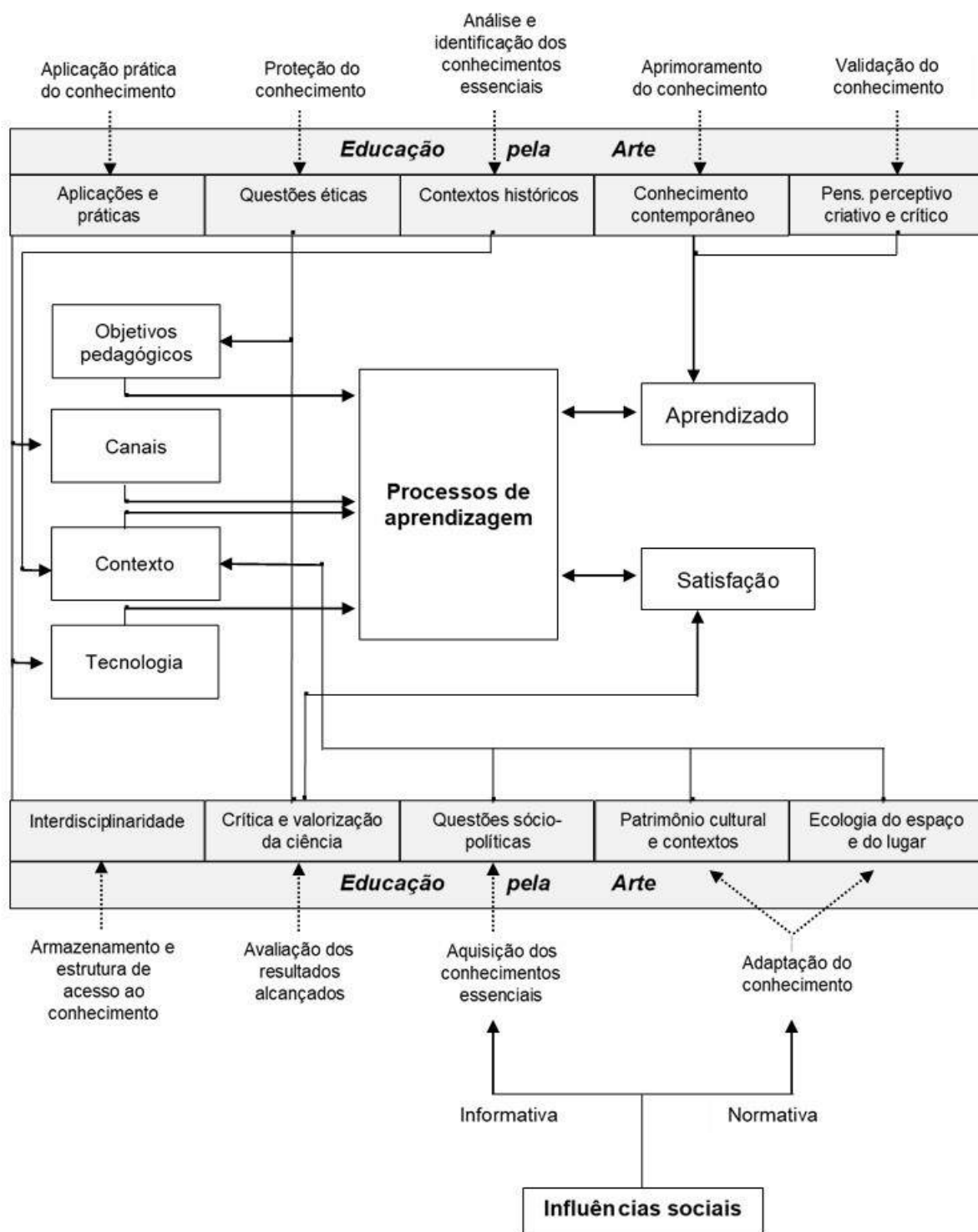


Figura 6: Incorporação de elementos da estrutura do processo de aprendizagem.

		facilitando a feitura de novas aplicações.
Canais	-Aplicações e práticas	Os canais permitem ampliar restrições nas estruturas de fornecimento, disponibilizando aplicações, técnicas e outros recursos, facilitando acesso a estes.
Satisfação	-Crítica e valorização da ciência	Quanto maior a satisfação experimentada, maiores as chances de discentes perceberem valor na ciência e nas artes que a complementam ou constituem.
Aprendizado	-Conhecimento contemporâneo -Pensamento perceptivo, criativo e crítico	O processo de aprender favorece e possibilita o acesso a conhecimentos variados, permitindo que se desenvolvam convicções quanto à criatividade, juízos e atitudes.

Quadro 6. Correspondências com elementos do processo de aprendizagem.
Quadro elaborado pelos autores a partir de Mandviwalla e Hovav (1998).

Finalmente, é preciso incluir os elementos referentes à cidadania (Quadro 4), visando concluir as relações entre os componentes do modelo definido. Pela natureza de cada um daqueles elementos, observa-se que (1) o aprendizado gerará habilidades, dada a elaboração de capacidades e o pensamento crítico a ele pertinentes, que estimulam a cidadania; (2) a satisfação proporciona valores e atitudes favoráveis, advindos do ato de angariar componentes do bem comum e preocupação com elementos de desenvolvimento, os quais desenvolvem a cidadania; e (3) por meio dos processos de aprendizagem, surgem novos conhecimentos e uma compreensão mais refinada sobre justiça social, equidade, diversidade e outros itens que colaboram na expansão da cidadania. Incluindo esses elementos na estrutura desenvolvida, obtém-se a versão final (Figura 7).

A estrutura da Figura 7 ajuda a observar, conforme o objetivo perseguido, uma relação entre artes e educação, impactadas pelas influências sociais, as mesmas que atuam na magnitude da cidadania desenvolvida em certa comunidade. Conforme se eleva o aprendizado e a satisfação dos integrantes de uma dada comunidade, mais se desenvolve a cidadania, que mostra ser impactada – de forma direta ou não – pelas influências sociais, tanto normativas quanto informativas. Os compo-

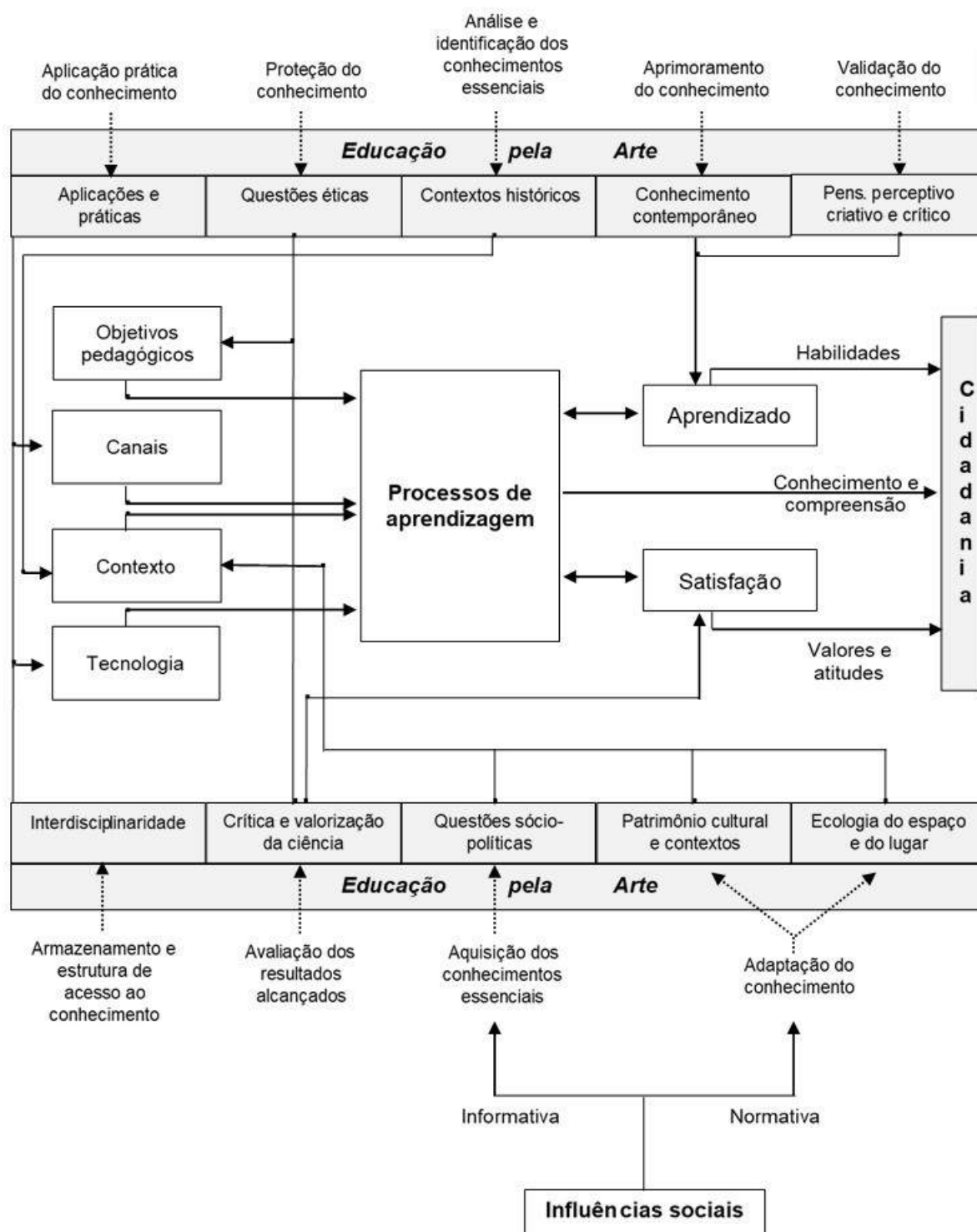


Figura 7: Estrutura completa. Figura elaborada pelos autores.

nentes de conhecimento e educação pela arte são impactados pelas influências citadas e trazem uma conjuntura propícia para explicar as relações surgidas nesse “ecossistema” em que educação, artes e cidadania interagem, gerando efeitos de diversas gradações que podem ser utilizados em planejamentos estratégicos nas áreas pertinentes.

Considerações finais

Com o objetivo de apresentar uma apreciação das influências sociais e da relação entre artes e educação no desenvolvimento de cidadania, o presente estudo concebeu um modelo, baseado na literatura existente e em conceitos advindos de obras atuais sobre os temas em questão, capaz de apresentar os vínculos e relações entre educação, artes e influências sociais, que podem afetar o desenvolvimento de elementos de cidadania.

Inicialmente, foi possível entender os tipos de influências sociais – informativa e normativa –, as quais se mostraram eminentes para elementos de certas etapas de obtenção e gestão do conhecimento. Ainda que haja diversos tipos de influências, as aqui analisadas expressaram a conexão entre essas e a educação, impactando também em questões sociopolíticas por meio dos conhecimentos essenciais alcançados e no patrimônio cultural da comunidade e sua ecologia, a partir de eventuais adaptações do conhecimento.

Percebeu-se, ainda, conforme indicado por Savva (2021), que há práticas artísticas capazes de proporcionar sentidos baseados em componentes significativos para a humanidade. As ideias denominadas por Savva (2021) como “duradouras” seriam as que conseguiriam definir os conceitos fundamentais de um arcabouço capaz de conectar educação, arte e cidadania, como foi possível observar na estrutura finalizada na Figura 7.

A estrutura aqui concebida não deve ser entendida como única ou perfeita, mas sim, dado o caráter exploratório do presente estudo, como um conteúdo introdutório para que as relações e vínculos aqui percebidos sirvam de alicerce para novas pesquisas.

Para estudos futuros, recomenda-se uma investigação similar, mas com a análise das relações entre artes, cidadania e tecnologia, algo que vem se desenvolvendo rapidamente no mundo atual, com impactos em diversas áreas.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Dominic; HOGG, Michael A. Social Identification, Self-Categorization and Social Influence. **European Review of Social Psychology**, v. 1, p.195-228, 1990.

ABREU, José G. Public Art as a Means of Social Interaction: From Civic Participation to Community Involvement. *In: Actes du Colloque International Quel destin pour l'Art Public. Anais*. Paris, mai. 2011. P.159-174.

ALIREZABEIGI, Samira; MASSCHELEIN, Jan; DECUYPERE, Mathias. The Agencement of Taskification: on New Forms of Reading and Writing in BYOD Schools. **Educational Philosophy and Theory**, v. 52, n. 14, p.1514-1525, 2020.

ÁLVARO, José Luis; GARRIDO, Alicia. **Psicologia social: perspectivas psicológicas e sociológicas**. São Paulo: McGraw-Hill, 2006.

ARONSON, Elliot; WILSON, Timothy D.; AKERT, Robin M. **Psicologia social**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

ASCH, Solomon E. Opinions and Social Pressure. **Scientific American**, v. 193, n. 5, p. 31-35, 1955.

BEYEA, Suzanne C.; NICOLL, Leslie H. Writing an Integrative Review. **Aorn Journal**, v. 67, n. 4, 1998.

BLAIKIE, Fiona. A Comparative Study of Art Education Globally Inspires a Bourdieusian Issues-Based Approach: Rejuvenating Read's Education Through Art. *In: COUTTS, Glen; EÇA, Teresa T. (eds.). Learning Through Art: Lessons for the 21st Century? Viseu: Insea, 2019. P. 120-134.*

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugalia 1964.

BURNAFORD, Gail, *et al.* **Arts Integration Frameworks & Research Practice: A Literature Review.** [S.l.]: Arts Education Partnership, 2007. Disponível em https://www.aep-arts.org/wp-content/uploads/Arts-Integration-Frameworks-Research-Practice_A-Literature-Review.pdf. Acesso em: 22 mar. 2024.

CARVALHO, Jaciara S. Uma concepção de cidadania (planetária) para a formação cidadã. **Inter-Ação**, v. 42, n. 1, p. 105-121, 2017.

CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo**: para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2001.

COSTA E SILVA, Diana R. **A educação através da arte**. 2014. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

COSTA Jr., João Fernando *et al.* Os novos papéis do professor na educação contemporânea. **Revista Brasileira de Ensino e Aprendizagem**, v. 6, p. 124-149, 2023.

DAHRENDORF, Ralf. **O conflito social moderno**: um ensaio sobre a política da liberdade. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. O teatro na escola e a construção de uma cultura de paz. **Urdimento**, v. 3, n. 36, p. 249-259, 2019.

FREIRE, Paulo. **Política e educação**: ensaios. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. As intervenções artísticas: as possíveis frestas das ruas. **Revista Aspas**, v. 10, n. 1, 2020.

GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, Rubén A. Why The Arts Don't Do Anything: Toward a New Vision for Cultural Production in Education. **Harvard Educational Review**, n. 83, 211-237, 2013.

GIBSON, Kay L.; LANDWEHR-BROWN, Marjorie. Moral Development in Preparing Gifted Students for Global Citizenship. In: CROSS, Tracy; AMBROSE, Don. (eds.). **Morality, Ethics, and Gifted Minds**. Berlin: Springer, 2009. P. 301-312.

GRUSHKA, Kathryn. Creative Engagements with Visual Culture, Communicative Knowing, Citizenship and Contemporary Visual Arts Education. In: JEANNERET, Neryl; GARDINER, Gillian (eds.), **Backing our Creativity**: Research, Policy, Practice. Sydney: The Australian Council for the Arts, 2005. P. 61-71.

HANUSHEK, Eric. Publicly Provided Education. In: AUERBACH, Alan; FELDSTEIN, Martin (eds.). **The Handbook of Public Economics**. V. 3. Amsterdam: Elsevier, 2002.

KAMLOT, Daniel; SCHMITT, Valentina G. H. O Comércio justo nas práticas de marketing social das grandes empresas. **Revista de Gestão Social e Ambiental**, v. 9, n. 3, p. 63-79, 2015.

KERBAUY Maria Teresa M.; TRUZZI, Oswaldo. Globalização, migrações internacionais e novos desafios à cidadania. **Perspectivas**, v. 31, p. 123-135, 2007.

KUSSLER, Leonardo M. A ignorância intolerante não compreende arte: um estudo sobre a arte contemporânea e o cenário político brasileiro. **Anais eletrônicos do III Congresso Ibero-Americano de Humanidades, Ciências e Educação**, Criciúma, mai. 2018.

KUTTNER, Paul J. Educating for Cultural Citizenship: Reframing the Goals of Arts Education. **Curriculum Inquiry**, v. 45, n. 1, p. 69-92, 2015.

LAFUENTE, Antonio; ALONSO, Andoni. Right to Know. New Technologies and New Communities of Citizenship. In: ECHEVERRÍA, Javier; ALONSO, Andoni OIARZABAL, Pedro (eds.). **Knowledge Communities**. Reno: Center for Basque Studies, 2011. P. 145-160.

LEE, Bridget; CAWTHON, Stephanie. What Predicts Pre-Service Teacher Use of Arts-Based Pedagogies in the Classroom? An Analysis of The Beliefs, Values, and Attitudes of Pre-Service Teachers. **Journal for Learning through the Arts**, v. 11, n. 1, p. 2-15, 2015.

LEVINE, Stephen. K. **Trauma, Tragedy, Therapy**: The Arts and Human Suffering. London: Jessica Kingsley, 2009.

LORD, Kenneth R.; LEE, Myung-Soo; CHOONG, Peggy. Differences in Normative and Informational Social Influence. **Advances in Consumer Research**, v. 28, p. 280-285, 2001.

MAMDOUH, Alenezi. Digital Learning and Digital Institution in Higher Education. **Education Sciences**, v. 13, n. 1, 2023.

MANDVIWALLA, Munir; HOVAV, Anat. Adapting Business Process Redesign Concepts to Learning Processes. **Business Process Management Journal**, v. 4, n. 3, p. 186-203, 1998.

MARSHALL, Thomas H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MENDES, Karina Dal Sasso.; SILVEIRA, Renata Cristina de Campos Pereira; GALVÃO, Cristina Maria. Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem. **Texto Contexto Enfermagem**, v. 17, n. 4, p. 758-764, 2008.

MILLIGAN, Kevin; MORETTI, Enrico; OREOPOULOS, Philip. Does Education Improve Citizenship? Evidence from the U.S. and the U.K. **NBER Working Paper Series**, n. 9584, 2003.

OLIVEIRA, Djalma P. R. **Coaching, mentoring e counseling**: um modelo integrado de orientação profissional com sustentação da universidade corporativa. São Paulo: Atlas, 2012.

OLIVEIRA, Genoveva. Por que temos de continuar a justificar a importância das artes e do seu desenvolvimento na educação das crianças? **Invisibilidades – Revista Ibero Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes**, n. 0, p. 128-138, 2009.

OLIVEIRA, Sheila E. **Cidadania**: história e política de uma palavra. Campinas: Pontes, 2006.

OXFAM. **A curriculum for global citizenship**: a guide for schools. London: Oxfam GB, 2006. Disponível em http://www.oxfam.org.uk/education/gc/files/education_for_global_citizenship_a_guide_for_schools.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

PINHEIRO, Inês M. **O papel da influência social informativa na codificação de desinformação**. 2021. Dissertação (Mestrado em Ciências em Emoções) – Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, 2021.

PSICOLOGIADIZ. Influência social informativa: o que é e como afeta a forma como pensamos? **Social**, 2023. Disponível em <https://psicologiadiz.com/social/influencia-social-informativa-o-que-e-e-como->

[afeta-a-forma-como-pensamos/#:~:text=No%20caso%20da%20influ%C3%Aancia%20informativa%2C%20o%20sujeito%20deixa,uma%20mudan%C3%A7a%20de%20pensamento%20como%20de%20conduta%20externa. Acesso em: 10 jan. 2024.](#)

RASHOTTE, Lisa. Social Influence. In RITZER, George (ed.). **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Hoboken: Blackwell, p. 4426-29, 2007.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAVVA, Andri. Art and Citizenship in Education: A Conceptual Framework. In: GONÇALVES, Susana; MAJHANOVICH, Suzanne (eds.). **Art in Diverse Social Settings**. Bingley: Emerald Publishing, 2021. P. 61-72.

SIMONS, Maarten; MASSCHELEIN, Jan. Sociedade da aprendizagem e governamentalidade: uma introdução. **Currículo sem Fronteiras**, v. 11, n. 1, p. 121-136, 2011.

SPEARS, Russell. Social Influence and Group Identity. In FISKE; Susan T.; SCHACTER, Daniel L. (eds.), **Annual Review of Psychology**, v. 72, p. 367-390, 2021.

TELZER, Eva H. *et al.* Social Influence on Positive Youth Development: A Developmental Neuroscience Perspective. **Advances in Child Development and Behavior**, n. 54, p. 215-258, 2018.

THOMAN, D. B. *et al.* Social Influences of Interest: Conceptualizing Group Differences in Education Through a Self-Regulation of Motivation Model. **Group Processes & Intergroup Relations**, v. 22, n. 3, p. 330-355, 2019.

TURNER, John C. **Social Influence**. Belmont: Thomson Brooks/Cole, 1991.

VAN HENSBROEK, Pieter B. Cultural Citizenship as a Normative Notion for Activist Practices. **Citizenship Studies**, v. 14, n. 3, p. 317-330, 2010.

VARELA, Teresa; PALARÉ, Odete. Artistic Practices and Citizenship: Possible Interconnection? In: REDINE (coord.). **Medios digitales y metodologías docentes: mejorar la educación desde un abordaje integral**. Madrid: Adaya Press, 2021. P. 186-196.

ZAKARIA, Zuhkhriyan *et al.* The Effect of Art-Based Learning to Improve Teaching Effectiveness in Pre-Service Teachers. **Journal for the Education of Gifted Young Scientists**, v. 7, n. 3, p. 531-545, 2019.

NOTAS

-
- 1 O elemento “variadas formas de ciência” não foi incluído por ser extremamente amplo.

Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis: a extensão universitária e o abolicionismo penal no ensino de artes cênicas

Theater, Prison and The Search for New Possible Imaginaries: University Extension and Criminal Abolitionism in the Teaching of Performing Arts

Teatro, cárcel y búsqueda de nuevos imaginarios posibles: extensión universitaria y abolicionismo penal en la enseñanza de las artes escénicas

Murilo Moraes Gaulês

USP

cenicas.murilogaules@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>

Nailanita Prette

USP

nailanitaprette@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6217-2997>

RESUMO

Este artigo compartilha os procedimentos que inauguram o programa de extensão “Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis”, iniciado em abril de 2024, no CAC/ECA/USP, que emerge da junção de duas pesquisas doutorais desenvolvidas no GRUPO DE PESQUISA/PPGAC/ECA/USP, dos pesquisadores Murilo Moraes Gaulês e Nailanita Prette ambos orientados pela professora Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos. Os estudos desdobram-se acerca dos modos de produção de artes cênicas em instituições prisionais, ao visar os fazeres artísticos como estratégias políticas com o foco em trazer, para a centralidade, pessoas privadas de liberdade. No programa de extensão, além de

GAULÊS, Murilo Moraes; PRETTE, Nailanita. Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis: a extensão universitária e o abolicionismo penal no ensino de artes cênicas

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53524> >

compartilhar as produções acadêmicas, são abraçados estudantes da graduação, pós-graduação e comunidade externa da USP, convocando a tríade da universidade brasileira: ensino, pesquisa e extensão. Nesse sentido, compartilhamos a nossa metodologia central de trabalho, a técnica de produção em *ficção visionária*, criada pela escritora, ativista e educadora Walida Imarisha (2016). Compartilhamos também os diálogos com referências como a pesquisadora e artista brasileira Jota Mombaça (2013) e com o pesquisador, político e ativista Abdias Nascimento (2023), que ancoram nossa confabulação com o abolicionismo penal alicerçado em nossa práxis artística. O escrito passeia por dados e pela historiografia do sistema prisional do estado de São Paulo de maneira concisa, visto que é esse o local em que o programa de extensão vem atuando.

Palavras-chave: *teatro; artes cênicas; abolicionismo penal; extensão universitária; ficção visionária.*

ABSTRACT

This article shares the procedures that inaugurate the extension program "Theatre, Prison and the search for new possible imaginaries", started in April 2024 at CAC/ECA/USP, which emerges from the combination of two doctoral research developed at GRUPO DE PESQUISA/PPGAC/ECA /USP, by researchers Murilo Moraes Gaulês and Nailanita Prette, both supervised by professor Dr. Maria Helena Franco de Araújo Bastos. The studies focus on the modes of production of performing arts in prison institutions, viewing artistic activities as political strategies with a focus on bringing people deprived of liberty to the center. In the extension program, in addition to sharing academic productions, undergraduate and postgraduate students and the community outside ECA/USP are embraced, bringing together the triad of the Brazilian university: teaching, research and extension. In this sense, here we share our central work methodology, the Visionary Fiction production technique, created by the writer, activist and educator Walida Imarisha (2016), as well as dialogues with references such as the Brazilian researcher and artist Jota Mombaça (2013), with the researcher, politician, activist Abdias Nascimento (2023), who anchor our confabulation with penal abolitionism as the foundation of our artistic praxis. The writing concisely walks through data and historiography of the prison system in the State of São Paulo, as this is where the extension program has been operating.

Keywords: *theater; performing arts; penal abolitionism; university extension; visionary fiction.*

RESUMEN

Este artículo comparte los procedimientos que inauguran el programa de extensión "Teatro, Prisión y la búsqueda de nuevos imaginarios posibles", iniciado en abril de 2024 en el CAC/ECA/USP, que surge de la combinación de dos investigaciones de doctorado desarrolladas en el GRUPO DE INVESTIGACIÓN /PPGAC/ECA/USP, por los investigadores

Murilo Moraes Gaulês y Nailanita Prette, ambos supervisados por el profesor Dr. Maria Helena Franco de Araújo Bastos. Los estudios se centran en los modos de producción de las artes escénicas en las instituciones penitenciarias, considerando las actividades artísticas como estrategias políticas con enfoque en acercar a las personas privadas de libertad al centro. En el programa de extensión, además de compartir producciones académicas, se acoge a estudiantes de pregrado y posgrado y a la comunidad externa a ECA/USP, reuniendo la tríada de la universidad brasileña: docencia, investigación y extensión. En este sentido, aquí compartimos nuestra metodología central de trabajo, la técnica de producción de Ficción Visionaria, creada por la escritora, activista y educadora Walida Imarisha (2016), así como diálogos con referentes como la investigadora y artista brasileña Jota Mombaça (2013). , con el investigador, político, activista Abdias Nascimento (2023), quienes anclan nuestra fabulación con el abolicionismo penal a partir de nuestra praxis artística. El escrito recorre de manera concisa datos e historiografía del sistema penitenciario del Estado de São Paulo, siendo allí donde actúa el programa de extensión.

Palabras clave: *teatro; artes escénicas; abolicionismo penal; extensión universitaria; ficción visionaria.*

Data de submissão: 17/07/2024
Data de aprovação: 21/09/2024

1. Contextualizando ou tire o sapato antes de entrar

Não recorrer aos sistemas de policiamento e punição não significa abrir mão da responsabilização. Significa apenas que nós paramos de estabelecer o valor de uma vida por quanto tempo outra pessoa fica presa por tirá-la.
(Kaba; Ritchie, 2021)

O ano é 2024, São Paulo, Brasil. Ao contrário do que profetizavam os filmes *mainstream* de ficção científica dos anos 80 – como o icônico *De volta para o futuro* (1985) – não temos carros voadores, nem conversores de energia que transformam o lixo em eletricidade. Ao invés disso, parece que a falta de imaginação e a descrença levaram parte da população a um retrocesso que faz os anos 80 parecer um futuro distante. Grupos antivacina conspiram, afirmando que podemos nos transformar em répteis com a picada de uma agulha; fanáticos afirmam ferozmente que a Terra é plana; e a Amazônia foi depredada a níveis tão absurdos que sentimos o castigo climático assolar nossa ida diária ao trabalho. Vivemos no país que ainda mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo (Gastaldi,

2023; Benevides, 2024); temos a polícia que mais mata e morre (Manso, 2024) atuando em operações genocidas orquestradas por um governo que explicitamente odeia todo e qualquer corpo fora da cisheteronorma e da régua da branquitude. Temos também a terceira maior população carcerária do planeta (World Prison Brief, 2023) e nem o encarceramento em massa, nem a construção desenfreada de novas instituições prisionais nos dão a sensação de nos sentirmos mais seguros.



Figura 1: Arquivo pessoal da equipe coordenadora.

Estamos em 2024 e as prisões ainda existem...

Apesar disso e na contramão do mundo, um grupo de pesquisadores da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP) inaugurou o primeiro curso de extensão universitária em Teatro contra o sistema prisional do estado de São Paulo. Embora cursos universitários que relacionem o efeito das produções em artes cênicas com o contexto prisional sejam comuns em universidades brasileiras (a exemplo dos cursos nos programas de Artes Cênicas da UniRio “Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão”, UDESC “Teatro

e Prisão: práticas de infiltrações das Artes Cênicas em espaços de vigilância”, UEA “Arbúrio: Teatro nas Penitenciárias de Manaus” e UNIFAP “Teatro e Inclusão: Ressocialização Através da Arte), esse espaço ainda era inédito no estado de São Paulo.

Considerado popularmente entre os movimentos sociais como os “Estados Unidos”¹ do sistema prisional brasileiro, São Paulo reflete muitos dos desafios enfrentados pelo encarceramento nacional: como superlotação, a violência e o domínio de facções criminosas. O estado também é um ponto de referência para estudos e análises sobre o aprisionamento, servindo como um exemplo das complexidades e dos problemas que caracterizam o sistema prisional em todo o país.

Segundo dados da Secretaria Nacional de Políticas Penais (2023), das 644.305 pessoas apenas em instituições prisionais do Brasil, 195.787 estão no estado de São Paulo. Quase um terço dos presos brasileiros.

Não obstante, no estado de São Paulo foi construído o contraditório Complexo Penitenciário do Carandiru, cujo primeiro prédio, a Penitenciária do estado de São Paulo (atualmente Penitenciária Feminina de Santana), foi projetado pelo renomado arquiteto Ramos de Azevedo (Nascimento, 2005), o mesmo que projetou o Theatro Municipal de capital paulista. Esse mesmo prédio, que chamou a atenção do antropólogo Levi Strauss, também foi palco da maior chacina da história prisional da América Latina, o Massacre do Carandiru, que resultou no genocídio de 111 homens e outros tantos provavelmente subnotificados (Machado; Machado, 2015).

O curso de extensão nomeado “Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis”, parte da premissa de instigar o pensamento acerca do abolicionismo penal – uma corrente de pensamento que critica severamente o sistema carcerário e propõe a sua abolição, substituindo-o por outras formas de justiça (Ben-Moshe, 2018) – ao se utilizar das artes da cena como território de estímulo para o imaginário político. Nessa perspectiva, argumentamos que o sistema penal é ineficaz, seletivo e perpetua a violência e a desigualdade social.

Partindo da defesa de que o espaço acadêmico reúne saberes heterogêneos destinados não apenas aos discentes, mas a toda a comunidade, permitindo que esta se beneficie dos conhecimentos produzidos no ambiente universitário, a universidade brasileira fundamenta-se na tríade

ensino, pesquisa e extensão. Esses eixos são interpretados na dualidade entre atividades básicas e essenciais para o cumprimento do papel político e social que as instituições de ensino brasileiras se propõem a desempenhar. (Fernandes *et al.*, 2012). Nesse sentido, ao expandir os muros acadêmicos e levar para fora o que é produzido, emerge o eixo da extensão, que busca derrubar as muralhas das universidades, trazendo a comunidade para dentro desse espaço tão valioso que, no Brasil, ainda se mantém, em certos aspectos, mesmo na contemporaneidade e com o apoio de políticas públicas, como um espaço privilegiado ao qual muitos ainda não têm acesso. A Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018 estabelece as “Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira”, pautada na meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, cujo o art. 2º comunica que as atividades extensionistas, no âmbito da graduação, no formato de componente curricular se vinculam à formação dos futuros profissionais, ao analisar também o perfil de atuação dos egressos, de acordo com os conteúdos previstos nos PDIs (Planos de Desenvolvimento Institucional) e PPIs (Projetos Políticos Institucionais) (Ministério da Educação, 2024).

Sabe-se que o estado de São Paulo concentra a maior população carcerária e o maior número de instituições prisionais no Brasil. Com base na reformulação da Lei de Execução Penal 7.210/84, realizada em 2018, que previa a obrigatoriedade apenas da oferta do ensino fundamental I e II, agora, os presídios necessitam oferecer o ensino médio também (Câmara dos Deputados, 2013). Nesse sentido, aumenta-se gradativamente a demanda por profissionais da educação qualificados para atender a essa demanda (o CAC oferece a formação de licenciatura em Artes Cênicas). Todavia, o programa também abarca as formações na modalidade bacharelado (Atuação, Direção, Cenografia e Teoria). Por sua vez, todas essas formas de pensar e fazer arte são cabíveis no sistema prisional. Para além disso, no programa de extensão, ainda no eixo universitário, são recebidos estudantes de pós-graduação, com pesquisas que convergem para as temáticas abordadas.

Mesmo que muito embasados, quando dizemos que somos abolicionistas e que acreditamos em pôr um fim definitivo às prisões, é comum que as pessoas, inclusive de setores ditos progressistas, achem-nos mais lunáticos do que os terraplanistas reptilianos que citamos acima. Entretanto essa premissa não é nova. Em 1972, o Partido dos Panteras Negras lançou o Programa dos 10 Pontos, no qual se dizia:

Queremos liberdade para todas as pessoas negras e oprimidas agora detidas nas prisões e cadeias federais, estaduais, municipais e militares dos EUA. Queremos julgamentos por um júri de pares para todas as pessoas acusadas dos chamados crimes de acordo com as leis deste país (The Black Panther, 1972, p. 2).

Em 2008, um grupo de ativistas estadunidenses organizaram uma publicação coletiva em que construíram um plano prático de erradicação completa das prisões a partir de um passo-a-passo que prometia extinguir o sistema prisional em um prazo de dez anos (CR10, 2008). Mas o que um curso de extensão universitária pode fazer para mudar essa realidade? Qual a relação direta entre as artes cênicas e o abolicionismo penal?

Desde os primórdios da colonização brasileira, o teatro e, principalmente, as práticas comunitárias do Teatro Negro, tiveram grande importância no abolicionismo brasileiro (Alonso, 2012). Foi em 1870, no Theatro de Variedades de Madri, que o abolicionista André Rebouças conheceu as conferências antiescravistas promovidas pela Sociedade Abolicionista Espanhola. Nesses encontros, o teatro tinha papel central em trazer o debate às massas e de funcionar como facilitador pedagógico e semiótico para formar a população e trazer novos adeptos à causa. Ao retornar ao Brasil, Rebouças se inspira nas práticas do abolicionismo espanhol para promover as Conferências Emancipadoras em diferentes teatros do país, entre 1880 e 1881. O teatro passava a dar forma às expressões abolicionistas, após as missas de domingo, contando com ampla divulgação do jornal *Gazeta da Tarde*, impresso, no Rio de Janeiro, por José do Patrocínio. Além disso, era comum que as companhias teatrais abolicionistas do século XVII utilizassem da renda arrecadada em suas bilheterias para comprar alforrias para pessoas escravizadas. Com as consequências desses movimentos comunitários e da luta aquilombada, que fomentaram novos imaginários políticos acerca da inegociabilidade da humanidade do povo preto, em 1888, o Estado brasileiro decretou a abolição da escravidão (ainda que com a péssima fama de ter sido a última nação a fazê-lo e de ter sido o país que recebeu o maior número de pessoas escravizadas nas Américas).

Segundo Angela Davis, as prisões se tornaram uma continuidade dos processos desumanizantes de escravização. A exemplo da história dos Estados Unidos, ela cita as consequências da 13ª emenda na realidade dos estabelecimentos prisionais de todo o país:

Logo após a abolição da escravidão, os estados do Sul se apressaram em desenvolver um sistema de justiça criminal que restringisse legalmente as possibilidades de liberdade para os escravos recém-emancipados. As pessoas negras se tornaram os principais alvos de um sistema em desenvolvimento de arrendamento de condenados, ao qual muitos se referiam como uma reencarnação da escravidão (Davis, 2018, p. 25).

Ainda sobre o assunto, o pesquisador Caio Prata organiza uma série de cosmovisões da criminologia crítica para denunciar o manejo de raça que se organizou a partir da lógica racista para construção do projeto teórico sobre criminalidade. A cosmovisão racista oriunda do período escravocrata “engendrou diferentes vocabulários conceituais que, aplicando-se às relações raciais, delimitaram diferentes lugares a serem ocupados, por elas, em seu interior (Prata, 2024, p. 41).

Em 1940, Abdias Nascimento fundou o Teatro do Sentenciado, quando esteve na situação de preso político, na antiga Casa de Detenção de São Paulo, no bairro do Carandiru (Narvaes, 2020; Nascimento, 2023). Com uma metodologia de trabalho inovadora, Abdias pensava o fazer teatral como espaço de ensaio efetivo da revolução de forma integral, promovendo, simultaneamente, a crítica social sobre o cárcere institucional escravocrata e a manutenção das humanidades subtraídas dentro daquele espaço de moer gente. Em 1980, outras experiências narradas por Freire e Betto (Freire; Betto, 1986; Concílio, 2008), Maria Rita Freire Costa (Concílio, 2008) e Ruth Escobar (Escobar, 1982) são exemplos das práticas cênicas construídas no interior de instituições punitivas, em um momento extremamente delicado da política nacional.

Desde então, diversos outros artistas e coletivos brasileiros têm dedicado suas produções para viabilizar novas formas de praticar justiça e promover um mundo sem prisões.

2. Procedimentos para uma cena universitária contra as prisões ou precisamos aquecer antes de começar

O curso de extensão universitária oferecido no CAC/ECA/USP funciona como um intercâmbio entre a comunidade acadêmica dos programas de graduação e pós-graduação em artes cênicas com a sociedade em geral, focado no acompanhamento às pessoas diretamente afetadas pelo sistema penitenciário brasileiro. Além de integrar corpos com escolaridades distintas, provenientes de classes sociais e territórios diferentes, realizamos uma ocupação política da universidade pública a cada encontro.

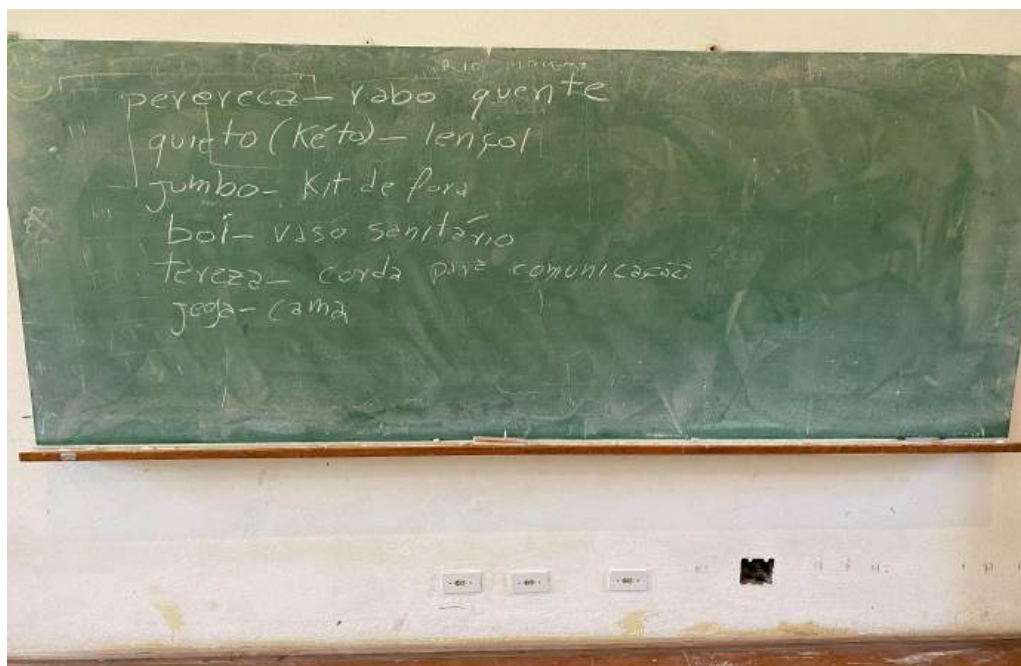


Figura 2: Arquivo pessoal da equipe coordenadora.

O curso também recebe jovens em cumprimento de prestação de serviço comunitário por meio do Serviço de Medida Socioeducativa em Meio Aberto (SMSE/MA), do Rio Pequeno (o mais próximo do *campus* da universidade), como monitores de sala. Dessa forma, esses jovens podem realizar o cumprimento de suas penas em um espaço formativo, que possa despertar o interesse pela universidade, além de compreender o espaço de sala de aula a partir de uma perspectiva comunitária e mais madura.

O Serviço de Medidas Socioeducativas em São Paulo é destinado a adolescentes e jovens que cometeram atos infracionais e estão cumprindo medidas socioeducativas em meio aberto, como Liberdade Assistida (LA) e Prestação de Serviços à Comunidade (PSC). Essas medidas são determinadas judicialmente e têm como objetivo a responsabilização, a integração social e a desaprovação da conduta infracional. Atualmente, o serviço é regido por três diretrizes/normativas institucionais na cidade de São Paulo: O artigo 112 do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), que prevê as medidas socioeducativas aplicáveis aos adolescentes que cometem atos infracionais; a Lei n. 12.594/2012, que estabelece o SINASE (Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo) e

regulamenta a execução das medidas socioeducativas; e a Norma Técnica n. 003/SMADS/2024, que especifica as diretrizes e procedimentos para a execução das medidas socioeducativas em meio aberto na cidade de São Paulo.

A garantia de abertura desses espaços para esses jovens infratores possibilita a conexão com as artes cênicas em um ambiente crítico, que se utiliza de práticas nas linguagens de teatro, dança e performance como espaço para ensaiar pequenas revoluções em situações de cuidado e para auto-defesa a partir de técnicas como, por exemplo, o Teatro do Oprimido (Boal, 1983), o Fighting Monkey (2010) ou o uso de Programas Performativos (Fabião, 2013). Aliás, as técnicas utilizadas no curso têm como mobilizador a metodologia de trabalho de criação em *ficções visionárias*, da escritora e abolicionista penal Walidah Imarisha (2013).

A *ficção visionária* é um conceito desenvolvido por Imarisha para descrever um tipo de ficção especulativa que imagina futuros justos e equitativos, inspirados por movimentos de justiça social. Essa forma de ficção utiliza a imaginação para criar mundos sem opressão, violência ou desigualdade, funcionando como uma ferramenta para visualizar e construir futuros alternativos que desafiam o *status quo*.

A ficção visionária está intimamente ligada aos movimentos de justiça social, utilizando narrativas para explorar e promover mudanças sociais profundas. Embora seja ficção, ela se baseia em experiências reais de opressão e resistência, oferecendo novas maneiras de entender e transformar o mundo ao nosso redor. A ficção visionária nos encoraja a ser criativos em nossa organização e ativismo, pois acredita-se que é só através da imaginação do impossível podemos começar a construir esses novos mundos.

Apesar de ser uma metodologia para criação de literatura, o curso de extensão expande as tecnologias utilizadas para as artes da cena, nesse momento, inspirada na pesquisa de doutorado em andamento do pesquisador e artista Murilo Moraes Gaulês, intitulada de “Borboletas no asfalto: uma perspectiva fractal sobre teatro, ficção e abolição”, que trabalhou diretamente com Imarisha na construção do espetáculo “Anjos de cara suja: o sol é, ou deveria ser para todas” (Imarisha; Souza, 2023) que foi concebida junto a NOME DA CIA sob sua direção.

Em sua pesquisa, Murilo Moraes Gaulês avança no método de produção de *ficções visionárias* para expandir o processo de criação em literatura a partir de duas corporalidades distintas: a palavra falada e o movimento. A corporalidade da palavra falada advém de uma releitura dos processos de colonização, que fraturaram as geografias do Sul do mapa naquilo que conhecemos como Estados-Nação e a universalização da cosmovisão ocidental.

Explicamos: desde os primórdios das civilizações pré-coloniais, a magia e a ancestralidade têm sido plataformas formativas de crianças, jovens e adultos em comunidade. Guaranis-Kaiowás, maias, astecas, zapotecas, incas, curdos, quilombolas, hons e tantas outras grandes civilizações percebiam processos de conexão com a coletividade por meio de rituais que evocavam estados de realidade alternativos, materializando utopias coletivas e recriando a realidade presente.

Todos esses rituais tinham algo em comum: o uso da palavra para criar realidades e animar coisas (o que, convencionalmente, a lógica cristã passou a nomear de magia ou paganismo). Essas sociedades foram massacradas pelos processos colonizatórios europeus, dada sua descrença e seu contexto de racionalidade que subjuguou, perseguiu e apagou saberes ancestrais. Ou seja, os reinos mágicos foram destruídos e encarcerados pelos colonizadores, porque eles não acreditavam na magia.

Ainda assim, sociedades mágicas secretas habitam nossa contemporaneidade e resistem com seus rituais de ancestralidade e espiritualidade. Aliás, foi o desaparecimento pelo massacre dos povos originários e seus saberes que fez com que outras sociedades secretas se fundassem e fizessem coro de resistência com as tradições que ainda se mantiveram. Dessa forma, o candomblé, a umbanda, os zapatistas no México, os mapuche na Argentina, os kurdos de Rojava, a resistência guarani no Brasil e na Bolívia, a psicanálise e a arte, estabelecem-se como exemplos de sociedades secretas que, em uma visão cosmopolítica e antropológica, resistem e perpetuam os processos de iniciação, formação, desenvolvimento e ancestralidade por meio de imaginários criadores que se materializam a parte da nomeação.

A pesquisadora e artista Jota Mombaça chama esse fenômeno de nomear a norma:



Figura 3: Arquivo pessoal da equipe coordenadora.

Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, “o outro” – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos “sujeitos normais” – é hiper-marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto como objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora (Mombaça, 2013, p. 11).

Ao utilizar da liberdade inventiva contida na ficção científica e especulativa, podemos experimentar novas corporalidades da palavra e seus efeitos políticos no sistema mundo em que vivemos. É como se a palavra falada pudesse dar novos sentidos comunitários às pessoas (encantadas) ali presentes, que passam a sustentar pela fé e pela coletividade, esse novo universo que se move.

A corporalidade de nossas propostas está ancorada no mover, praticar o ato de *corpar* as palavras para expressar e materializar as nossas ficções revolucionárias que não podem ser traduzidas apenas pela narrativa falada. Ao encararmos o corpo como algo não fechado em si mesmo, com caminhos pré-estabelecidos, ao decorrer dos processos, estamos construindo narrativas e dramaturgias que emergem do *corpar*, que, ao mesmo tempo que troca, é o meio de confluências. Por sua vez, o entendimento de corpo como verbo: *corpar*, pois é aquele que exprime ação e estados, capaz de ser transformado (Katz, 2021). Respeitamos cada corpo, corpa, corpe, com suas histórias, memórias, lutas, traumas e cicatrizes. Não temos o intuito de estabelecer linhas estéticas, mas sim compor, ou melhor, *corpar* as narrativas construídas. Nesse sentido, durante as aulas, não trabalhamos com técnicas ou códigos em dança, mas sim com a dança que emerge de cada corpo.

É o suar junto, o rolar no chão, o sentir a dureza da matéria das coisas e compreender no corpo outras possibilidades de moldá-la. É entender o peso do corpo que risca a partir de uma comunhão de corpos diversos que materializam comunidades que a colonização não nos permitiu experimentar. Ensaiar as alternativas para esse novo mundo até que o mundo caiba no nosso corpo, e só então possamos vesti-lo.

3. Artes cênicas contra as prisões ou agora o ensaio começa

Nos nossos momentos mais dramáticos, imaginamos a nós e outras desafiando o sistema prisional como Cassandras, amaldiçoadas pelos deuses a prever o futuro e não ser ouvidas, enquanto nossas previsões da destruição de Tróia pelos espartanos nos enlouquece lentamente. Existem milhares de Cassandras nas filas de visita das prisões neste momento. Nossas visões de devastação são tão terríveis quanto o destino de Tróia. As prisões são os cavalos de Tróia desta sociedade, profetizadas como o fim da guerra ao crime. Nós aceitamos isso e as consequências devastadoras que o acompanham. Há um cerco contínuo aos nossos sentidos, o noticiário sensacionalista nos dizendo para sentir o medo na pele (para sentir medo de peles mais escuras). Este cavalo de Troia – mais prisões – é apresentado como a solução para o nosso suposto (e fundamentalmente fabricado) problema da criminalidade e da nossa crise econômica perpétua. É uma solução para a qual escancaramos nossos portões. Mas ao invés de anunciar um fim para a guerra, espalhou-se uma destruição que nós enquanto sociedade não admitimos, não vemos. Familiares carregam seus carros, sobem em vans ou ônibus quando ainda é noite, e viajam um dia inteiro até municípios distantes para um mero vislumbre de um ente querido. Crianças abandonadas, crescendo nas sombras dos muros, são cinco vezes mais propensas a acabar presas quando adultas. Essa cura já se provou bem mais peri-

gosa para o corpo do que a doença, e isso é porque nunca foi feita para ser uma cura. Prisões não são sobre segurança, mas sobre controle e contenção de populações potencialmente rebeldes (Imarisha; Souza, 2023, p. 57).

Se a prisão é um sistema complexo e completo de opressão, nossa resposta criativa não poderia ser diferente. Por isso mesmo, nosso curso busca a criação de narrativas coletivas e comunitárias, ao lado de pessoas marginalizadas pelo sistema penitenciário brasileiro, a fim de elaborar um universo ficcional abolicionista. Esse universo não atua como uma utopia plena, mas se fundamenta enquanto roteiro a ser encenado na vida.

Atualmente, nosso curso de extensão aguarda o aval da Penitenciária Feminina de Santana (aquela mesma projetada pelo arquiteto do Theatro Municipal), para oferecer oficinas de *ficções visionárias* e suas corporalidades para algumas das 2002 mulheres (Secretaria de Administração Penitenciária, 2024) que ali se encontram cumprindo suas penas em regime fechado. A proposta do curso é seguir a tradição dos cursos de Teatro nas Prisões das outras universidades e inserir as atividades realizadas na remição de pena por atividades culturais, conforme regulamenta a resolução nº 391/2021 do CNJ.

O reconhecimento do direito à remição de pena por meio de práticas sociais educativas considerará as atividades escolares, as práticas sociais educativas não-escolares e a leitura de obras literárias. [...] Para fins desta resolução, considera-se: [...] práticas sociais educativas não-escolares: atividades de socialização e de educação não-escolar, de autoaprendizagem ou de aprendizagem coletiva, assim entendidas aquelas que ampliam as possibilidades de educação para além das disciplinas escolares, tais como as de natureza cultural, esportiva, de capacitação profissional, de saúde, dentre outras, de participação voluntária, integradas ao projeto político-pedagógico (PPP) da unidade ou do sistema prisional e executadas por iniciativas autônomas, instituições de ensino públicas ou privadas e pessoas e instituições autorizadas ou conveniadas com o poder público para esse fim (Conselho Nacional de Justiça, 2021, n.p.).

Em vias práticas, significa que cada dia de atividades de formação realizadas durante as oficinas na penitenciária, além de propiciar os encontros já citados, possibilita a diminuição nos dias de pena a cumprir de cada uma dessas mulheres, que percebem, nessas ações, uma possibilidade de ver mais cedo sua *liberdade cantar*.

Além disso, “na [cadeia] masculina há uma fila enorme de mulheres, mães, esposas, companheiras que continuam presente na vida de seus afetos [...] Na feminina, normalmente as mulheres são abandonadas pelos seus pais e companheiros depois que são presas” (Imarisha; Souza, 2023, p. 446-447). Para muitas dessas mulheres, atividades realizadas dentro do complexo prisional funcionam como um remendo no buraco das ausências para as que não recebem visitas.

Receber visitas é extremamente importante para pessoas apenas no sistema penitenciário brasileiro por várias razões. As visitas ajudam a manter os laços familiares e sociais, que são fundamentais para o bem-estar emocional dos presos. Esses vínculos podem proporcionar apoio emocional e psicológico, reduzindo a sensação de isolamento e abandono. Além disso, a interação com familiares e amigos durante as visitas pode facilitar o processo de ressocialização. Manter contato com o mundo exterior ajuda os presos a se prepararem para a reintegração na sociedade após o cumprimento da pena.

Estudos indicam que presos que recebem visitas regulares tendem a ser menos violentos e mais cooperativos dentro das unidades prisionais, contribuindo para um ambiente mais seguro tanto para os detentos quanto para os funcionários (Azevedo; Silva, 2023). O apoio emocional recebido durante as visitas também pode melhorar a saúde mental dos presos, ajudando a reduzir níveis de estresse, ansiedade e depressão.

Além disso, a visita é um direito garantido pela Lei de Execução Penal (Lei n. 7.210/84), que assegura aos presos todos os direitos não atingidos pela sentença ou pela lei, incluindo o direito de manter contato com o mundo exterior. Esses fatores mostram que as visitas são essenciais não apenas para o bem-estar dos presos, mas também para a eficácia do sistema penitenciário como um todo.

A presença de pessoas de fora também pode garantir a segurança e integridade física das participantes, tendo em vista que ataques ou torturas tendem a acontecer com menor frequência com pessoas que são monitoradas por pessoas externas à prisão.

Dentre todas essas razões, realizamos e sustentamos o curso “Teatro, prisão e a busca por novos imaginários possíveis” dentro da ideologia política de ensaiar novas e melhores sociedades, que não de se materializar na matéria das coisas do mundo. Acreditamos que esse é um papel fundamental no ofício do artista brasileiro contemporâneo. Conectamo-nos ao passado para reescrever nossos futuros, atravessando muros e distâncias em comunidade com nossos irmãos, irmãs e irmoas, que, conosco, insistem na humanização de nossos territórios. Daquele jeito... nós por nós, sem soltar a mão de ninguém.

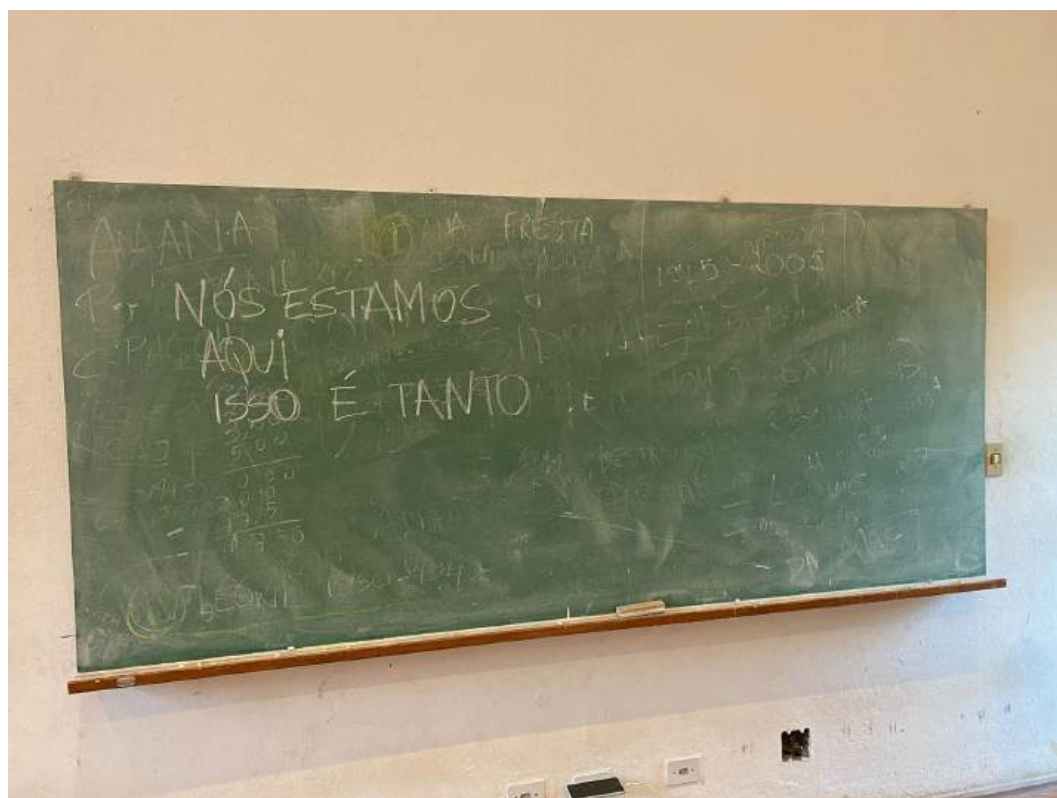


Figura 4: Arquivo pessoal da equipe coordenadora.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. **Revista Tempo Social**, v. 2, n. 24, 2012.

AZEVEDO, Rilawilson José de; SILVA, Guilherme Társis Santos. Análise sobre a ressocialização do apenado no Brasil. **Jus**, 29 nov. 2023. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/107427/analise-sobre-a-ressocializacao-do-apanado-no-brasil>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BEN-MOSHE, Liat. Dis-epistemologies of Abolition. **Critical Criminology**, v. 26, n. 3, 3 set. 2018.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023**. Brasília: ANTRA, 2024. Disponível em:

<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2024/01/dossieantra2024-web.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

CÂMERA DOS DEPUTADOS. Educação aprova ensino médio obrigatório em todos os presídios.

Educação, cultura e esportes, 09 dez. 2013. Disponível em:

[https://www.camara.leg.br/noticias/423034-EDUCACAO-APROVA-ENSINO-MEDIO-OBRIGATORIO-EM-](https://www.camara.leg.br/noticias/423034-EDUCACAO-APROVA-ENSINO-MEDIO-OBRIGATORIO-EM-TODOS-OS-)
[TODOS-OS-](https://www.camara.leg.br/noticias/423034-EDUCACAO-APROVA-ENSINO-MEDIO-OBRIGATORIO-EM-TODOS-OS-)

[PRESIDIOS#:~:text=A%20Comiss%C3%A3o%20de%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20aprovou,1%C2%B4A%20grau%20em%20estabelecimentos%20prisionais..%20Acesso%20em%2011/07/2024](https://www.camara.leg.br/noticias/423034-EDUCACAO-APROVA-ENSINO-MEDIO-OBRIGATORIO-EM-TODOS-OS-PRESIDIOS#:~:text=A%20Comiss%C3%A3o%20de%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20aprovou,1%C2%B4A%20grau%20em%20estabelecimentos%20prisionais..%20Acesso%20em%2011/07/2024). Acesso em: 04 jun. 2024.

CONCÍLIO, Vicente. **Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística**. São Paulo: Hucitec, 2008.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Resolução n. 391 de 10 maio 2021**. Estabelece procedimentos e diretrizes a serem observados pelo Poder Judiciário para o reconhecimento do direito à remição de pena por meio de práticas sociais educativas em unidades de privação de liberdade. Brasília, 11 maio 2021. Disponível em: <https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/3918>. Acesso em: 30 jan. 2024.

CR10. Publication Collective. **Abolition Now! Ten Years of Strategy and Struggle Against the Prison Industrial Complex**. Chico: AK Press, 2008.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: DIFEL, 2018.

DE VOLTA para o futuro. Direção de Robert Zemeckis. Hollywood: **Amazon Prime Video**, 1985.

ESCOBAR, Ruth. **Dossiê de uma rebelião**. São Paulo: Global Editora, 1982.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-experiência. **ILINX Revista do LUME**, Campinas, n. 4, p.1-11, 2013.

FERNANDES, Marcelo C.; DA SILVA, Lucilane M. S.; MACHADO, Ana L. G.; MOREIRA, Thereza M. M. Universidade e a extensão universitária: a visão dos moradores das comunidades circunvizinhas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 04, p. 169-194, dez. 2012.

FIGHTING MONKEY. **About**. 2010. Disponível em: <https://fightingmonkey.net/about/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

FREIRE, Paulo; BETTO, Frei. **Essa escola chamada vida: depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho**. Editora Ática, São Paulo, 1986.

GASTALDI, Alexandre Bogas Fraga (org.). DOSSIÊ 2023: mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil. Brasília. **Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil**, 2024. Disponível em:

<https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2024/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2023-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.

IMARISHA, Walidah; SOUZA, Lígia. **Anjos de cara suja**: três histórias de crime, prisão e redenção – o sol é, ou deveria ser, para todas. São Paulo: La Lettre, 2023.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça. **Bienal de São Paulo**, 2013. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 05 maio 2018.

KABA, Mariame; RITCHIE, Andrea J. We Want More Justice for Breonna Taylor than the System That Killed Her Can Deliver. In: KABA, Mariame. **We Do This 'Til We Free Us**. Chicago: Haymarket Books, 2021.

KATZ, Helena. Corpar: porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena (org.). **Coisas vivas**: fluxos que informam. São Paulo: ECA/USP, 2021. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/716/636/2368>. Acesso em: 25 jun. 2024.

MACHADO, Máira Rocha; MACHADO, Marta Rodriguez de Assis. **Carandiru não é coisa do passado**: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre. São Paulo: FGV, 2015.

MANSO, Bruno Paes. Mais polícias nas ruas, mais homicídios. Monitor da violência. **G1**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2024/03/12/mais-policias-nas-ruas-mais-homicidios.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2024.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Extensão na Educação Superior Brasileira**, 2024. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pec-g/33371-cne-conselho-nacional-de-educacao/84291-extensao-na-educacao-superior-brasileira#:~:text=Resolu%C3%A7%C3%A3o%20CNE%2FCES%20n%C2%BA%207,2024%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs.%20Acesso%20em%2011/07/2024>. Acesso em: 15 fev. 2024.

NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento**: classe raça e a modernização do teatro brasileiro. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **Submundo**: cadernos de um sentenciado. Editora Zahar, 2023.

NASCIMENTO, Silvia Haskel Pereira do. Histórico da Penitenciária do Estado. **Resolução CONPRESP 38/2018 - Processo de Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru**. 2018. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/resolucao-secretaria-municipal-de-cultura-smc-conpresp-38-de-18-de-marco-de-2019/consolidado>. Acesso em: 22 mar. 2024.

PRATA, Caio. **Desiguais perante a lei**: racismo e ideologia na justiça criminal paulista. São Paulo: Dialética, 2024.

SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO PENITENCIÁRIA. **Unidades Prisionais Femininas**. São Paulo, 2024. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/uni-prisionais-fem/pen.html##>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SECRETARIA NACIONAL DE POLÍTICAS PENAIIS. **Relatório de Informações Penais**. Brasília, 1 sem. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/assuntos/noticias/senappen-lanca-levantamento-de-informacoes-penitenciarias-referentes-ao-primeiro-semester-de-2023/relipen>. Acesso em: 22 mar. 2024.

THE BLACK PANTHERS. **Ten Point Program**, 1972. Disponível em: https://www.collectiveliberation.org/wp-content/uploads/2015/01/BPP_Ten_Point_Program.pdf. Acesso em: 22 mar. 2024.

WORLD PRISON BRIEF. **Highest to Lowest:** Prison Population Total. 2023. Disponível em:
https://www.prisonstudies.org/highest-to-lowest/prison-population-total?field_region_taxonomy_tid=All.
Acesso em: 22 mar. 2024..

NOTAS

1 Isso porque os EUA ocupam o primeiro lugar no *ranking* mundial de encarceramento, segundo o World Prison Brief (2023).

Arte na internet hoje: reflexões críticas a partir de prática extensionista com estudantes de graduação

Art on the Internet Today: Critical Reflections From Extensionist Practice With Undergraduate Students

Arte en internet hoy: reflexiones críticas a partir de la práctica de extensión con estudiantes de pregrado

Alessandra Lucia Bochio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: alessandra.bochio@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3558-9631>

Marina Bortoluz Polidoro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: marina.polidoro@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5801-1157>

RESUMO

Este artigo apresenta experiência no contexto universitário que integra ensino, pesquisa e extensão. Discute-se o impacto dos meios digitais no campo das artes visuais em relação à disciplina Laboratório de Arte e Telemática de graduação em Artes Visuais, que inclui carga horária extensionista. O objetivo é pensar a arte na internet na atualidade, posicionando o termo telemática em contexto de pós-internet, termo que aparece com a inevitabilidade da presença das tecnologias digitais e da conexão em nosso cotidiano. O processo de plataformação da rede e seu domínio pelas big tech produziu consequências críticas. Propomos pensar como é possível usar a rede para experimentação e circulação da arte digital, circulando também a produção de conhecimento dentro e fora da universidade.

Palavras-chaves: *arte digital; internet arte; telemática; plataforma verter; curricularização da extensão.*

ABSTRACT

This article presents an experience in the university context that integrates teaching, research and extension. The impact of digital media in the field of visual arts is discussed in relation to the undergraduate course Laboratory of Art and Telematics in Visual Arts, which includes an extension workload. The aim is to think about art on the internet today, positioning the term telematics in the context of post-internet, a term that emerges with the inevitable presence of digital technologies and connection in our daily lives. The process of platformization of the network and its dominance by big tech has produced critical consequences. We propose to think about how it is possible to use the web to experimentation and circulation digital art, also circulating the production of knowledge inside and outside the university.

Keywords: *digital art; internet art; telematics; verter platform; curricularization of extension.*

RESUMEN

Este artículo presenta una experiencia en el contexto universitario que integra docencia, investigación y extensión. Se discute el impacto de los medios digitales en el campo de las artes visuales en relación con la disciplina Laboratorio de Arte y Telemática de la licenciatura en Artes Visuales, que incluye horas de extensión. El objetivo es pensar el arte en internet hoy, posicionando el término telemática em un contexto post-internet, término que aparece con la inevitabilidad de la presencia de las tecnologías digitales y la conexión en nuestra vida cotidiana. El proceso de plataformización de la red y su dominio por parte de las grandes tecnologías produjo consecuencias críticas. Proponemos pensar cómo es posible utilizar la red para la experimentación y circulación del arte digital, haciendo circular también la producción de conocimiento dentro y fuera de la universidad.

Palabras clave: *arte digital; arte en internet; telemática; Plataforma Verter; curricularización de la extensión.*

Data de submissão: 21/07/2024

Data de aprovação: 20/09/2024

Introdução

Propomo-nos, com este artigo, abordar a disciplina Laboratório de Arte e Telemática, dos cursos de graduação em Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para refletir sobre o seu processo de curricularização da extensão, bem como para analisar

BOCHIO, Alessandra Lucia; POLIDORO, Marina Bortoluz. *Arte na internet hoje: reflexões críticas a partir de prática extensionista com estudantes de graduação*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53609> >

a maneira com a qual sua temática e objetivos contribuem para esse processo. A disciplina tem sido oferecida conjuntamente pelas autoras desde 2021, portanto, antes da implementação da carga horária extensionista na instituição. No seu primeiro oferecimento, estávamos em meio à pandemia de Covid-19 e vivenciando o Ensino Remoto Emergencial (ERE)¹ na UFRGS; acreditávamos – e continuamos acreditando – que uma disciplina que se propõe a discutir a arte na e para a internet na atualidade é bastante necessária em tempos de distanciamento social e ensino remoto. Essa ideia segue sendo necessária no contexto pós-digital, pela ampla presença das tecnologias digitais e pela conexão em nosso cotidiano. O processo de plataformação da rede e seu domínio pelas *big tech* produziu consequências críticas, como a padronização dos conteúdos, a linearização da navegação, a gerência da visibilidade pelos algoritmos, a vigilância e coleta de dados e o excesso de informação em fluxo contínuo ligados à uma economia da atenção. Essas consequências são amplas e tocam em questões econômicas, políticas e sociais, impactando também as relações e produções artísticas e culturais e a construção do olhar, das visualidades e do imaginário.

A disciplina em questão propõe a introdução de processos de construção de imagens para sua utilização compartilhada em redes, o desenvolvimento de propostas artísticas em ambiente telemático e a reflexão crítica sobre o processo de criação e produção digital. Objetiva-se, com isso, viabilizar o estudo, a análise e a criação de interfaces gráficas para a *web*, por meio da compreensão do contexto histórico-tecnológico da arte na e para a internet enquanto processo de produção artística, da experimentação de ferramentas digitais e do desenvolvimento da percepção sobre as possibilidades da expressão artística na internet, mediante a análise crítica de diversos *sites* e do aprimoramento do espírito crítico e reflexivo em relação à sua produção e à de seus/suas colegas e dos resultados do projeto em equipe.

Entendemos que a capacidade de pensar sobre a internet e seus impactos na arte e na sociedade contempla uma formação estudantil mais cidadã, proporcionando condições para que os estudantes possam se posicionar diante do mundo atual e dessas questões complexas e urgentes que estão colocadas e impactam diretamente as suas vidas em diferentes dimensões, além da profissional. As tecnologias digitais e o contexto de pós-internet apresentam-se como inevitáveis, incontornáveis e irreversíveis. Para Jonathan Crary (2023), desde o final dos anos 1990, ouvimos dizer que

as tecnologias digitais vieram para ficar. “A narrativa-mestra segundo a qual a civilização mundial adentrou a ‘era digital’ promove a ilusão de uma época histórica cujas determinações materiais estão além de toda e qualquer possibilidade de intervenção ou alteração” (Crary, 2023, p. 21) de tal situação. A partir disso, o que se vê então é uma “aparente naturalização da internet” (Crary, 2023, p. 21). O autor propõe, com isso, uma alternativa não reformista, mas uma “recusa radical, e não de adaptação e resignação” (Crary, 2023, p. 15). Como pensar essa questão na disciplina? Como proporcionar um espaço propício ao desenvolvimento do pensamento crítico, socialmente responsável e que se permita imaginar – e construir – outros futuros?

Em relação à estrutura da disciplina, optamos por trabalhar a partir de dois grandes eixos: um teórico, com aulas expositivo-dialogadas, por meio do qual discutimos a história e os conceitos da arte na internet, as possibilidades poéticas e técnicas da internet e as perspectivas críticas da rede na atualidade; e outro prático, com o desenvolvimento de um projeto artístico em pequenos grupos e de uma exposição coletiva – de toda turma – em plataforma *on-line*, a Verter. Com as discussões já bastante avançadas sobre o processo de curricularização da extensão na UFRGS, em 2023, formalizamos a inserção da extensão na disciplina Laboratório de Arte e Telemática, de maneira que cinquenta por cento de sua carga horária fosse dedicada à extensão – conforme as orientações da Comissão de Graduação dos Cursos de Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais da UFRGS.

De acordo com a Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018 do Conselho Nacional de Educação (CNE), que estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e orienta a curricularização da extensão, no seu artigo 3o:

A Extensão na Educação Superior Brasileira é a atividade que integra à matriz curricular e à organização da pesquisa, constituindo-se em processo interdisciplinar, político educacional, cultural, científico, tecnológico, que promove a **interação transformadora entre as instituições de ensino superior e os outros setores da sociedade, por meio da produção e da aplicação do conhecimento, em articulação permanente com o ensino e a pesquisa** (Brasil, 2018, p. 2, grifo nosso).

Deste modo, pensamos em uma articulação entre um projeto de pesquisa, o ensino (por meio desta disciplina) e a extensão a partir do projeto que desenvolvemos com os estudantes.

Plataforma Verter: criação colaborativa

A Plataforma Verter (www.ufrgs.br/verter) foi criada em 2019 como um espaço para exposições de trabalhos artísticos realizados na e para a internet. É consequência do interesse em investigar as possibilidades de criação, colaboração e difusão na *web*. Assim, para a experimentação, elegeu-se o formato de publicação digital em convergência com questões observadas nas propostas artísticas contemporâneas. Inicialmente, a plataforma foi imaginada para ser o local para o desenvolvimento de exposições coletivas com artistas convidados, com a curadoria das coordenadoras e o envolvimento dos estudantes em todas as etapas do processo.

O nome *Verter* vem da vontade de transbordamento, de dispersão, de sair dos nossos locais usuais para encontrar outros e estabelecer novas interações. A plataforma surgiu a partir das discussões do Grupo de Estudos e Práticas em Artemídia, coordenado pelas autoras e que teve como objetivo principal a articulação entre a investigação teórica e a prática artística em artemídia. O grupo, que contava com estudantes da graduação em Artes Visuais, definiu os aspectos conceituais, funcionais e técnicos iniciais da Plataforma. Esses mesmos estudantes desenvolveram também um trabalho em vídeo e animação (Figura 1), que recebeu o mesmo nome da plataforma e que ocupou o topo do site no período inicial e segue em exposição *on-line* até hoje.

No ano seguinte, depois da primeira exposição com artistas convidados, iniciamos o Projeto Pandemia,³ desenvolvido durante a suspensão das aulas e das atividades presenciais da UFRGS em decorrência da pandemia de Covid-19. Reconheceu-se o formato privilegiado da plataforma para aquele período específico e para práticas colaborativas – necessárias no momento devido à necessidade de distanciamento social e ampliando a ideia inicial de que a plataforma receberia exposições de artistas convidados, para incluir também outras experiências coletivas com os estudantes.

Vale notar que os grupos de colaboração nessas práticas artísticas contemplam certa mobilidade. Isso ocorre pela característica de fluxo do meio universitário, já que as rotinas mudam a cada semestre, algumas pessoas se formam e outras passam a se somar ao grupo. Isso acontece também com as professoras-pesquisadoras, que não estão sempre presentes em todas as atividades ligadas à plataforma. Lembra-nos Roland Barthes (2003), que viver junto implica também em garantir certa

distância e uma mobilidade geral, ainda que se trate de uma distância partilhada, como “a utopia de um socialismo das distâncias” (Barthes, 2003, p. 13). Ainda assim, ressaltamos que todas as experiências dos estudantes são coletivas, inclusive todas as curadorias com artistas externos convidados foram compartilhadas.

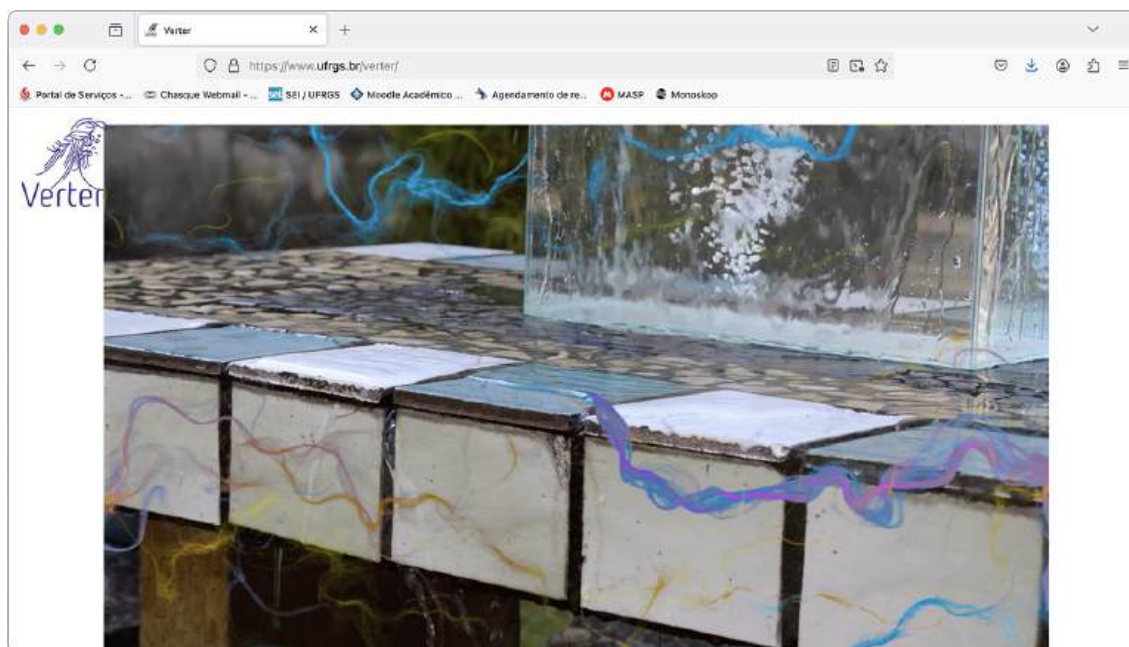


Figura 1: *Still* de vídeo/animação, Grupo de Estudos em Artemídia.²

Dessa forma, o Projeto Pandemia consistiu uma série de encontros síncronos com um grupo de alunos e alunas para estudo e prática artística colaborativa em *net art*. O grupo surge em resposta à uma demanda de estudantes e egressos para aprofundar os estudos na área de arte e tecnologia iniciados nas disciplinas da graduação e abre-se para a comunidade acadêmica e interessados externos. Pensar a relação da produção artística com as tecnologias digitais é uma questão atual e tem tido grande procura dos estudantes. No contexto da pandemia, o interesse pela arte na internet foi renovado e foi abordado por artistas e instituições.

A ação de extensão se iniciou pelos encontros periódicos para contextualização das questões relativas à arte feita na/pela/para a internet. Foram lidos textos curtos em grupo e discutidas referências artísticas. Tópicos ligados ao momento de isolamento social decorrente da pandemia foram marcantes e determinaram o processo de criação colaborativo. O grupo se manteve ao longo do

← → ↻ <https://www.ufgbs.br/verter/sobrepandemia.html>



Optamos por propor, ao grupo de estudantes, um processo de criação colaborativo,⁵ que, conforme Ricardo Carvalho de Figueiredo (2007), em que todos têm a responsabilidade de organização, concepção e realização do trabalho artístico, estando o estudante não “apenas na *linha de montagem*, cumprindo ordens e estando à mercê das concepções alheias” (Figueiredo, 2007, p. 41), mas consciente de todo processo de construção da obra. No caso do Projeto Pandemia, a autoria do trabalho é compartilhada entre professoras e estudantes, ainda que cada pessoa possa ter sua marca na

criação. Parafraseando Figueiredo, a relação existente na criação afirma a força coletiva, ao dar voz ativa a cada um e ao grupo, alimentando-se das opiniões individuais e da reflexão conjunta e projetando as inquietações e críticas ao momento em que estávamos vivendo.

Para Claudia Zanatta (2019), as práticas colaborativas e processuais são situações que possibilitam aberturas para a participação criativa de todos nas decisões sobre os modos, formatos e rumos das proposições, de tal maneira que os acordos são próprios ao processo e a organização muitas vezes é experimental.

Digamos que, nas relações processuais abertas, pouco está dado, frequentemente nem o papel do artista está definido; funções e determinações surgem ao longo do caminho. Ou seja, a metodologia da prática colaborativa entendida não como um a priori, mas algo a ser elaborado ao longo dos processos de criação e de negociação entre os partícipes (Zanatta, 2019, p. 208).

A proposta da autora em compreender a prática colaborativa enquanto metodologia é extremamente interessante em períodos de incertezas, como foi o da pandemia de Covid-19, pois as decisões são tomadas à medida em que vivenciamos o processo e no momento da própria experiência.

Além disso, essa metodologia se torna proveitosa para produções artísticas na e para internet, já que, ao lidarmos com ela, estamos lidando com um meio em que as obras resultam de experimentações centradas no processo e que possuem formas múltiplas, com ambientes passíveis de navegação, programas que podem ser executáveis, formas alteráveis, e ainda podem incluir alguma entrada de dados ou de transformação do material artístico inicial. Sendo assim, a produção e a circulação de trabalhos artísticos nesse meio estão relacionadas às especificidades técnicas e conceituais. Tecnicamente, é um meio efêmero, dado o rápido desenvolvimento tecnológico. Conceitualmente, lida com questões complexas, uma vez que, conforme Morozov (2018, p. 7), “não é apenas ciência aplicada [...]. Ela [a tecnologia digital] é na verdade, um emaranhado confuso de geopolítica, finança global, consumismo desenfreado e acelerada apropriação corporativa dos nossos relacionamentos mais íntimos”.

O Projeto Pandemia nos auxiliou na organização e em um melhor entendimento na reestruturação da disciplina Laboratório de Arte e Telemática com a inserção da carga horária extensionista. Pensar em uma metodologia colaborativa foi essencial para aprofundar o debate.

Os debates, discussões definam e mesmo alterem o rumo das poéticas ou como elas se constituem. Quando há participação ampla nos processos colaborativos, até mesmo a tendência ao surgimento de ideias divergentes e de conflitos entre os pares aumenta, o que pode ser extremamente importante para que se aprofundem e se repensem posicionamentos, por exemplo (Zanatta, 2019, p. 208).

Trata-se também de um exercício significativo e de validade quando pensamos na formação crítica e cidadã dos estudantes.

Laboratório de Arte e Telemática e o processo de curricularização da extensão

Conforme mencionamos anteriormente, oferecemos conjuntamente a disciplina Laboratório de Arte e Telemática desde 2021, mas foi apenas em 2023 que a oferecemos com carga horária extensionista. No entanto, já no seu primeiro oferecimento, estruturamos a disciplina em articulação com a Plataforma Verter, de maneira que o eixo prático fosse desenvolvido na e para a plataforma. Durante o Ensino Remoto Emergencial, foram realizadas duas exposições na Verter, no âmbito da disciplina: “<entre></entre>”⁶ (Figura 3), em 2021, e “Nós – ainda presença”⁷ (Figura 4), em 2022.

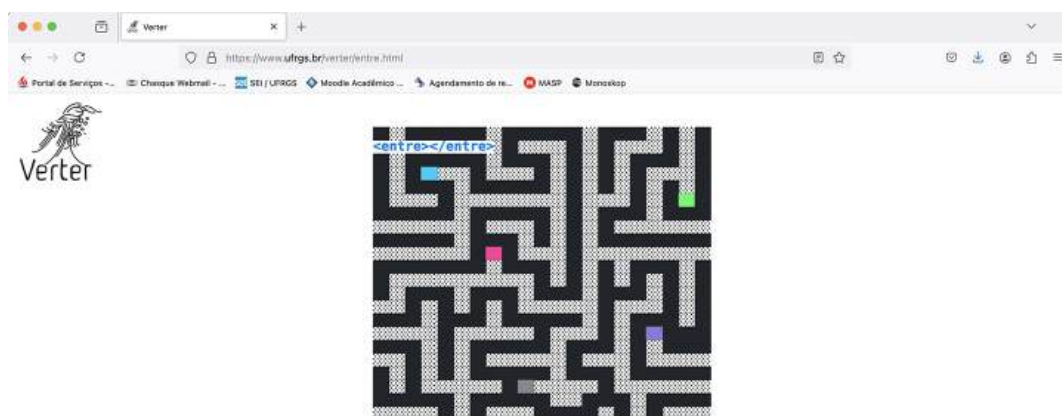


Figura 3: Imagem de abertura da exposição “<entre></entre>”⁸.

Em ambas as exposições, os trabalhos artísticos foram realizados pelos estudantes da disciplina, que foram convidados a criar de modo colaborativo a partir do entendimento da internet como meio de expressão artística. Na primeira exposição, os estudantes aproximaram-se de reflexões em torno dos espaços entre o sonho e a realidade, o fluxo e o ruído e a utopia e a

distopia. Em “Nós – ainda presença”, aproximaram-se de reflexões que discutem identidade e fragmentação, presença *on-line* e a ilusão das escolhas diante das pretensões que o *big data* tem de prever o (nosso) comportamento na rede.

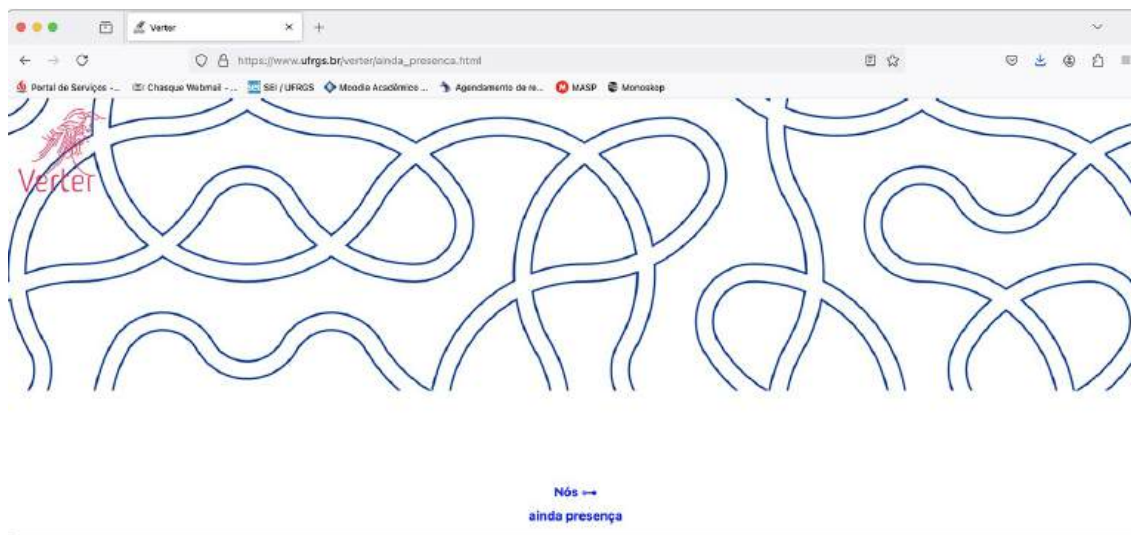


Figura 4: Imagem de abertura da exposição “Nós – ainda presença”.⁹

Temos, com as exposições, dois objetivos principais. O primeiro é que os estudantes criem seus trabalhos artísticos em pequenos grupos, como fruto de reflexões acerca do que foi discutido ao longo do semestre na disciplina. Já o segundo, é que a turma, como um todo, pense a temática da exposição e organize os trabalhos na plataforma. É o momento em que eles podem colocar seus trabalhos em público e conectar-se com a sociedade. Percebe-se, pela escolha das temáticas das exposições e dos trabalhos desenvolvidos, a vontade dos estudantes pensarem o seu entorno/sociedade por meio da arte. O que inclui, nesse caso, a arte questionando os próprios meios digitais.

Apreendemos, com isso, o potencial extensionista da disciplina; entendemos que a articulação entre Plataforma Verter e a disciplina Laboratório de Arte e Telemática poderia ser um caminho interessante para pensar a maior participação social dos estudantes frente às questões complexas e urgentes da atualidade e, assim, promover uma interação transformadora entre a universidade e outros setores da sociedade.

Em 2023, tivemos nossa primeira experiência da disciplina em questão com cinquenta por cento de carga horária extensionista. Optamos por seguir a mesma estrutura dos anos anteriores, contudo, inserindo um seminário que aconteceu algumas semanas antes da abertura da exposição na Verter. A fim de criar uma maior articulação extra-muros da universidade, pensamos na importância de ampliar o debate levantado por meio dos conteúdos propostos pela disciplina e atingir um número maior de pessoas e um público que não fosse somente de estudantes universitários. No próximo tópico, abordaremos, mais especificamente, a temática da disciplina e, assim, mostraremos a urgência em debatê-la também fora do contexto da universidade e em diálogo com a sociedade.

Além disso, os estudantes puderam compreender o processo de produção de um seminário, desde a escolha dos convidados, criação de identidade visual, divulgação, recepção, mediação e procedimentos técnicos para transmissão dos encontros. Considerando que, conforme Figueiredo (2016, p. 43), “a participação em um projeto pode questionar a fragmentação dos saberes disciplinares, buscando uma integração”, percebemos esse seminário como uma oportunidade de construir algo que é compartilhado por todos, mas a partir dos lugares específicos de cada um. Os estudantes foram divididos em três equipes, de acordo com suas preferências. Sendo assim, uma equipe ficou responsável pela identidade visual e divulgação, outra pelo apoio técnico na transmissão dos encontros e uma terceira na mediação dos encontros, apresentando os convidados e elaborando questões a serem feitas a eles.

Esse é um ponto de importância para engajar o estudante na profissão que ele escolheu e no próprio processo de curricularização da extensão, já que essa tem como objetivo elevar a taxa de matrícula na educação superior e assegurar sua qualidade, conforme a Lei n. 13.005, de 25 de junho de 2014,¹⁰ por meio da articulação entre a produção do conhecimento dentro da universidade e o modo como os estudantes irão atuar fora dela, posteriormente à formatura. Acreditamos que tal fato se apresenta como potencial da curricularização da extensão para a diminuição da evasão estudantil, uma vez que o estudante poderá se enxergar na profissão que optou por seguir.

Assim, foram realizados quatro encontros abertos ao público externo, um por semana e todos transmitidos via *YouTube*. Recebemos Maria Amélia Bulhões, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Gilberto Prado, artista e professor do Programa de Pós-Graduação

em Artes Visuais da USP e do Programa de Pós-Graduação em Design da UAM, Cláudio Bueno, artista e professor do Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, e Larissa Macêdo, professora do Centro Universitário Belas Artes.

Os convidados foram escolhidos a partir de sugestões nossas, das professoras, em resposta às manifestações de interesse de aprofundamento e debate dadas pelos estudantes em dinâmica de sala de aula. Essa dinâmica envolveu a recapitulação das aulas expositivo-dialogadas, de exercícios anteriores realizados em sala de aula e laboratório, buscando identificar os interesses dos estudantes como artistas e suas curiosidades/inquietações sobre a internet. Da discussão e da tempestade de ideias, montamos um mapa mental escrito/desenhado coletivamente.¹¹

Ainda em 2023, realizamos, no âmbito da curricularização da extensão, a exposição “Pontos de fuga – encontram-se no infinito”¹² (Figura 5), na Plataforma Verter. Em grupos, os estudantes foram requisitados a atuar em um projeto produzido a partir de suas ponderações e perspectivas da internet como forma de criação e expressão artística. O resultado resultou em uma série de trabalhos, de diferentes abordagens, que conversam a partir de ângulos como a identidade do indivíduo, a rede de notícias *on-line* e a sobrecarga de informação na internet. Por meio de um processo colaborativo, os estudantes compartilharam de uma mesma concepção para elaborar seus trabalhos e pensar a exposição como um todo para aprofundar o conhecimento de cada um.

Nesses termos, o processo colaborativo prima por essas relações ao colocar todos os seus integrantes em um patamar horizontal, que irá proporcionar que cada sujeito, a partir de seu lugar de conhecimento específico, construa um saber compartilhado, em constante diálogo com os demais envolvidos, resultando numa obra que é a síntese desses procedimentos (Figueiredo, 2007, p. 58).

Especificamente no campo das artes visuais, Cláudia Zanatta aponta que frequentemente,

a formação do artista, o mercado e a história da arte têm suas bases na ação individualizada e não na colaboração. Tanto a produção das obras como os discursos gerados a seu respeito historicamente enfatizaram o trabalho feito por indivíduos que se distinguiriam por serem dotados de expressão única, diferenciados das pessoas comuns (Zanatta, 2019, p. 199).

Nesse contexto, o sentido de colaborar (Figueiredo, 2007) adquire importância pelo desejo de um resultado artístico que é continuamente aprofundado e aprimorado pelo compartilhamento de saberes.



Pontos de Fuga
 encontram-se no infinito

Figura 5: Imagem de abertura da exposição “Pontos de Fuga”.¹³

A internet se desenvolve – ou, pelo menos, é-nos apresentada – como um espaço de democratização e partilha da informação. “Ali, podem-se fazer amizades e relacionamentos, conhecer locais e ver imagens sem a exigência de visitas físicas. Gente que jamais entrou em um museu ou uma galeria pode frequentar *sites* de artistas de forma regular e participativa” (Bulhões, 2014, p. 42). Nesse sentido, o próprio meio e objeto de investigação da disciplina se mostra como um lugar propício para os encontros, transbordamentos de esferas específicas e compartilhamentos. Isso é reforçado, ainda com a constatação de Bulhões (2014, p. 43), pela *internet art* ser fundamentalmente “uma arte em fluxo, uma vez que o processo criativo não define um produto final, mas uma proposta em aberto, que pode continuamente ser alterada”.

Essa abordagem foca no fluxo e no encontro. No contexto da disciplina, também demanda cuidado e atenção para entender as redes telemáticas em um contexto mais amplo, a partir de suas implicações e consequências políticas, econômicas, sociais, culturais, ambientais etc. Em publicações anteriores (Bochio e Polidoro, 2019, 2024), mostramos que, a partir da segunda metade dos anos 2010, observa-se uma importante e necessária reflexão em decorrência do desencantamento com as tecnologias digitais, como uma resistência à vigilância e ao controle, ao domínio das grandes corporações de tecnologia e da coleta e análise de dados, por exemplo. Isso não diminui a evidência de “que a sociedade da comunicação estabelece novas relações de trabalho e novas

formas de estruturar o pensamento” (Bulhões, 2014, p. 42), sendo necessária a sua reflexão e análise. Ainda, a própria autora aponta que as artes visuais estão incluídas nisso: são afetadas pela internet e pelas tecnologias digitais de maneira geral.

Nesse contexto, a disciplina Laboratório de Arte e Telemática tem como objetivo promover uma reflexão sobre as consequências da internet em nossas vidas cotidianas e, com isso, provocar o estudante do curso de Artes Visuais a criar brechas e rupturas que auxiliem na reflexão e compreensão do contexto em que estamos inseridos. Uma vez que “qualquer indivíduo ou grupo, utilizando-se das tecnologias disponíveis, pode criar seu lugar de arte na rede, inserindo-se em um sistema de relações específicas que abre frestas nos controles hierárquicos do sistema” (Bulhões, 2014, p. 43).

Pós-digital e pós-internet: como posicionar a arte na internet hoje?

Este tópico pretende apresentar alguns questionamentos surgidos ao longo da disciplina Laboratório de Arte e Telemática, em sua relação com a Plataforma Verter e em seu processo de curricularização da extensão, ao refletir criticamente a arte na internet na atualidade. Como pensar a *internet art* hoje? Ainda é possível usar a rede como espaço de experimentação e circulação da arte digital? Acreditamos que talvez não seja possível responder prontamente a essas questões; apresentamo-nas como guia para nossa reflexão.

Como evidência, observamos o contexto em que os aplicativos estão cada vez mais em ascensão, a partir do processo de plataformização da rede, que implicou também em transformações no campo das artes. Esse processo é consequência do domínio das redes sociais e das *big tech* e promove a uniformização e padronização dos conteúdos, linearização do “labirinto” – antiga metáfora para a internet –, visibilidade seletiva, ao mostrar com mais frequência aquele que já é mais visto, relação entre o fluxo de conteúdo – *scroll* infinito – *versus* tempo de experiência/fruição dos trabalhos, vigilância e coleta de dados, economia da atenção, dentre vários outros.

Com isso, voltamo-nos aos termos pós-digital e pós-internet, ao compreender que toda arte produzida hoje estaria, de alguma forma, vinculada à internet e às tecnologias digitais de maneira geral, dada a naturalização dessas em nossas vidas. No entanto, conforme Rabelo (2019, p. 249, tradução nossa),

ao mesmo tempo que as novas tecnologias ampliam a sensação de conforto, as variáveis de erro também aumentam. A partir da década de 90, os problemas começaram a se multiplicar principalmente devido ao seu rápido desenvolvimento e a um uso muito mais consumista, descartável, com sérios danos ao meio ambiente e à sociedade. Hoje os vícios, as incertezas e os paradoxos do nosso meio ambiente precisam ser mais visíveis, mais debatidos, mais criticados para gerar perguntas e provocar respostas.¹⁴

Sendo assim, o termo pós-digital nos auxilia tanto na compreensão do processo de dissolução das tecnologias digitais em nosso cotidiano, quanto na reflexão acerca da maneira como essas estão nos afetando hoje. Questiona-se: quais as consequências políticas, econômicas, sociais, culturais e ambientais desse processo? O termo pós-internet aponta para essa mesma direção, ao entender que vivemos em uma época em que também a internet domina a comunicação, influenciando a visualidade e o modo como enxergamos o mundo, conforme Beiguelman (2021), alcançando, inclusive, objetos de nosso dia a dia que são constituídos por sistemas inteligentes e conectados, que coletam dados e podem tomar decisões para automatizar e otimizar suas funcionalidades.

Sendo assim, o sufixo pós, nesses casos, não se refere a uma superação do digital ou da internet, mas à uma compreensão que esses transbordaram suas esferas específicas e passaram a permear diferentes esferas da nossa vida, tornando cada vez mais difícil resistir a elas. Ou seja, se antes “entrávamos na internet”, hoje chegamos em um ponto em que, para ficar alguns momentos *off-line*, é necessária uma ação consciente. Entendemos que esse é um fenômeno cultural, que está impregnado em nosso cotidiano e frequentemente dado como inevitável, por se apresentar como transparente,¹⁵ neutro e universal. A partir disso, entendemos como a disciplina pode atuar por meio da problematização do fenômeno cultural.

Quando algo é disponibilizado na internet, torna-se público. Uma preocupação frequente sobre os dados pessoais, por exemplo, refere-se ao fato de que, uma vez que algo está na rede, não se tem mais controle sobre essa informação (quem vai acessá-la e o que será feito com ela?). Além do compartilhamento e da descentralização característicos da internet, somam-se questões próprias do digital: por sua matriz numérica, o digital é replicável, redistribuível e editável. Dito isso, interessa-nos, aqui, dois pontos: *i*) que a internet é espaço público e, portanto, implica em responsabi-

dades – e no caso da universidade, principalmente em responsabilidade social; *ii*) que a internet permite encontros e partilhas com outros, com o diferente e com outros saberes. Trata-se de extensão universitária.

Nosso argumento é que, por meio da Plataforma Verter – ou das redes telemáticas, de maneira geral –, tornamos os muros da universidade mais permeáveis e móveis. Para Maria Amélia Bulhões (2014, p. 52), “a web arte questiona aspectos tradicionais do sistema da arte, como hermetismo, elitismo e afastamento da realidade, assim como muitos outros segmentos da arte contemporânea também o fazem”, experimentando outros relacionamentos com o público. São possibilidades críticas de circulação de artistas que buscam a interação e a comunicação com o outro. Nesse sentido, a *internet art* direciona a atenção não para o trabalho artístico em si, como produto final, mas para a comunicação e para o trânsito de dados e informações, já que possibilita o fluxo interativo entre multiusuários.

A plataforma possibilita autonomia ao realizar e distribuir os trabalhos; a escolha em fazê-los em página HTML, construída por nós, sem *templates* padronizados, oferece-nos liberdade de criação, ao reconhecer que a padronização imposta pelas redes sociais – e, em consequência, pelas grandes corporações de tecnologias –, impactam nossa sensibilidade e imaginário. Além disso, por meio da Verter, podemos alcançar receptores dos mais diversos lugares, criando outros circuitos e processos coletivos.

As tecnologias digitais não devem ser usadas de modo ingênuo. Para Rabelo (2019), a arte pode sensibilizar as pessoas sobre o controle que as grandes corporações de tecnologia têm sobre suas informações. Conforme o autor, “a resposta do artista torna-se uma análise crítica de toda sociedade”¹⁶ (Rabelo, 2019, p. 255, tradução nossa). Ao considerar uma geração em que a internet é quase sinônimo de redes sociais, criar uma página fora desses domínios auxilia na construção de espaços de experimentação mais diversos e com sentidos mais críticos – importantes no âmbito universitário e da curricularização da extensão. Ao mesmo tempo que sabemos que esta não é uma tarefa nada fácil – muitas vezes precisamos das redes sociais para divulgação –, essa é uma alternativa ao que parece estar dado como certo ou inevitável.

Considerações finais

Buscamos, com este artigo, retomar a experiência realizada com estudantes, conjugando ensino, pesquisa e extensão. Além de tratar-se de divulgação dos resultados alcançados até o momento – e, com isso, possibilidade de, ao tornar público, dialogar com outros pesquisadores da área – vemos esse como um momento de parada e de tomada de certa distância, para, então, ponderar e avaliar a prática que foi construída em processo. Ou seja, ainda que calcada em pesquisa e planejada, muita coisa acontece na relação dinâmica em sala de aula e laboratório, que exigem ponderações, adaptações, mudanças de ritmo e desvios de rumo.

A capacidade de pensar sobre a internet e seus impactos na arte e na sociedade é uma necessidade atual e urgente. Em nossa perspectiva, isso contempla a busca por uma formação estudantil mais cidadã, já que problematiza questões atuais e complexas que estão presentes diretamente nas vidas dos estudantes. Na nossa prática, provocamos os estudantes a se posicionar diante das questões colocadas com uma atitude desconfiada e questionadora. Esperamos que não aceitem o que é dado como inevitável e que saibam que é possível imaginar e inventar outros futuros.

Sabemos o quanto isso é difícil e, por isso, uma vez mais defendemos o trabalho colaborativo, que retira o estudante-artista de uma imersão no seu próprio processo pessoal e demanda o exercício contínuo do posicionamento pessoal, da argumentação e comunicação das suas ideias, da flexibilização de posturas, mudanças de ponto de vista e articulação de diferenças. Nesse processo, a tomada de consciência de autoria implica em responsabilidade. A experiência da extensão reforça também um papel mais ativo do estudante.

Pontuamos, com certa ênfase, que nosso compromisso e responsabilidade, com a plataforma, é com a universidade, enquanto instituição pública de ensino. Consideramos a importância de espaços alternativos, como a Plataforma Verter, como saída do fluxo infinito e alienante das redes sociais, ocupando a internet como um espaço de debate público e não como um espaço privado de apenas algumas poucas grandes corporações de tecnologias, como tem sido visto nas últimas décadas. A Verter nos possibilita transbordar, dispersar, sair dos nossos locais habituais e estabelecer outras interações, ao mesmo tempo que estreitamos nossos laços com os estudantes dentro da universidade.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BOCHIO, Alessandra Lucia; POLIDORO, Marina Bortoluz. Processos híbridos e a influência das tecnologias digitais nas práticas artísticas. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPAGV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N. 40 e-88069 e-ISSN 2179-8001.
- BOCHIO, Alessandra Lucia; POLIDORO, Marina Bortoluz. O pós-digital: a influência das tecnologias digitais nas práticas artísticas. In: BOCHIO, Alessandra Lucia; MELLO, Christine (orgs) **Extremidades: experimentos críticos 3**: redes audiovisuais cinema, performance e arte contemporânea. São Paulo: Invisíveis Produções, 2024. ISBN: 9786587484051.
- BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 7, de 18 de dezembro de 2018**. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-n-7-de-18-de-dezembro-de-2018-55877677>. Acesso em: 05 jul. 2024.
- BULHÕES, Maria Amélia. Coleções, museus e memórias de uma arte em fluxo permanente. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, p. 27-53, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15478>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- CALZA, Márlon Uliana; POLIDORO, Marina Bortoluz. Considerações sobre a geração de alternativas no design. **Revista D.: Design, Educação, Sociedade e Sustentabilidade**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 75-94, 2015.
- CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. A formação extensionista do professor de teatro - implicações e diálogo na educação infantil. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, v. 4, n. 5, 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/2370>. Acesso em: 07 jul. 2024.
- FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. **A dimensão coletiva na criação**: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- MOROZOV, Evgeny. **Big Tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

RABELO, Fernando Luiz Ferreira. Los Ingobernables: arte, hackers, colaboratividade e resiliência na era da Cultura Pós-Digital. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 246–265, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16125>. Acesso em: 19 jul. 2014.

ZANATTA, Cláudia Vicari. A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 198-210, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16122>. Acesso em: 18 jul. 2024.

NOTAS

-
- 1 Estratégia da UFRGS para continuar com suas atividades durante o período de distanciamento social, devido à pandemia de Covid-19, amparada na Resolução n. 25 de 27 de julho de 2020 do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020).
 - 2 <https://www.ufrgs.br/verter/>.
 - 3 O Projeto Pandemia pode ser acessado pelo endereço: <https://www.ufrgs.br/verter/pandemia/sala.html>.
 - 4 <https://www.ufrgs.br/verter/sobrepandemia.html>.
 - 5 Naquele momento, uma das autoras tinha cadastrado, na universidade, um projeto de pesquisa com o objetivo refletir sobre os modos de produções artísticas, principalmente no campo do audiovisual, desenvolvidas em ambientes coletivos e colaborativos de criação.
 - 6 O registro da exposição está disponível em <https://www.ufrgs.br/verter/entre.html>.
 - 7 O registro da exposição está disponível em https://www.ufrgs.br/verter/ainda_presenca.html.
 - 8 <https://www.ufrgs.br/verter/entre.html>.
 - 9 https://www.ufrgs.br/verter/ainda_presenca.html.
 - 10 Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm.
 - 11 Estas são técnicas de geração de ideias já bastante documentadas como ferramentas de produção coletiva e geração de alternativas em diferentes áreas criativas, conforme Calza e Polidoro (2015).
 - 12 O registro da exposição está disponível em https://www.ufrgs.br/verter/pontos_de_fuga.htm.
 - 13 https://www.ufrgs.br/verter/pontos_de_fuga.html.
 - 14 No original: "Al mismo tiempo que nuevas tecnologías amplían el sentimiento de confort también aumentan las variables de errores. Después de los años 90 los problemas empiezan a multiplicarse principalmente por su rápido desarrollo y por una utilización mucho más consumista, descartable, con perjuicios graves para el ambiente y la sociedad. Hoy los vicios, las incertidumbres y las paradojas de nuestro entorno necesitan ser más visibles, más debatidos, más criticados para generar preguntas y provocar respuestas".
 - 15 Escolhemos essa palavra em sentido trabalhado por Flusser (2002) ao caracterizar o aparelho, que, em um funcionamento ideal, deve ser o mais transparente possível, de maneira que a mídia não seja notada.
 - 16 No original: "Por eso, la contestación del artista se convierte en un análisis crítico de toda la sociedad".

As ações extensionistas como abordagem colaborativa em arte e comunidade

Extension Actions as a Collaborative Approach in Art and Community

Acciones de extensión como enfoque colaborativo en arte y comunidad

Kalinka Lorenci Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: kalinkamallmann@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6597-3925>

Andreia Machado Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: andreiaoliveira.br@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8582-4441>

RESUMO

As raízes da extensão universitária estão vinculadas às práticas artísticas colaborativas com comunidades, ao buscar protagonismos diversos por meio de fazeres horizontais, em contraponto às ações efêmeras e às abordagens de caráter assistencialista. Assim, este artigo busca tecer um discurso sobre a extensão universitária nas Artes Visuais atrelada aos fazeres colaborativos, a partir de exemplos de projetos artísticos com comunidades indígenas, amparados na pesquisa e na extensão universitária. Para construir esse diálogo, considera-se alguns apontamentos de Paulo Freire e de teóricos e artistas do âmbito da arte contemporânea. Esses projetos levam à reflexão sobre a necessidade de a universidade estar em diálogo com as comunidades, colocando em trânsito conhecimentos e saberes para subverter o espaço acadêmico em que esses projetos se efetuem.

Palavras-chave: *arte e comunidade; arte colaborativa; extensão universitária.*

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **As ações extensionistas como abordagem colaborativa em arte e comunidade**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53618> >

250

ABSTRACT

The roots of university extension are linked to collaborative artistic practices with communities by seeking different roles through horizontal actions, as opposed to ephemeral actions and welfare-based approaches. Thus, this article seeks to weave a discourse about university extension in Visual Arts linked to collaborative activities based on examples of artistic projects with indigenous communities, supported by research and university extension. To build this dialogue, we considered some notes from Paulo Freire and theorists and artists in the field of contemporary art. These projects lead us to reflect on the need for the university to be in dialogue with communities, putting knowledge and knowledge into circulation to subvert the academic space in which these projects take place.

Keywords: *art and community; collaborative art; university extension.*

RESUMEN

Las raíces de la extensión universitaria están vinculadas a prácticas artísticas colaborativas con comunidades, buscando roles diferentes a través de acciones horizontales, frente a acciones efímeras y enfoques asistencialistas. Así, este artículo busca tejer un discurso sobre la extensión universitaria en Artes Visuales vinculado a actividades colaborativas a partir de ejemplos de proyectos artísticos con comunidades indígenas, apoyados en la investigación y la extensión universitaria. Para construir este diálogo, consideramos algunas notas de Paulo Freire y teóricos y artistas del campo del arte contemporáneo. Estos proyectos nos llevan a reflexionar sobre la necesidad de que la universidad esté en diálogo con las comunidades, poniendo en circulación saberes y saberes para subvertir el espacio académico en el que se desarrollan estos proyectos.

Palabras-clave: *arte y comunidad; arte colaborativo; extensión universitaria.*

Data de submissão: 21/07/2024

Data de aprovação: 12/11/2024

Introdução

A extensão universitária promove que o conhecimento científico ocorra de maneira compartilhada e seja efetivado por meio da interação social com grupos e comunidades. Desse modo, há uma troca entre o conhecimento científico e os saberes populares, estimulando o protagonismo de diversos atores sociais. Nas Artes Visuais, a extensão universitária assume um importante papel em

busca de transformação social, seja vinculado à arte e à educação ou à pesquisa em arte, considerando que, no âmbito artístico, é cada vez mais habitual a interdisciplinaridade e os fazeres coletivos e colaborativos, potencializando a realização de experiências efetivas com grupos e comunidades.

No campo das artes, particularmente, observamos uma ampliação das práticas de colaboração em propostas artísticas transdisciplinares e socialmente engajadas que, de certa maneira, levam-nos a pensar sobre outras formas de estarmos juntos, sobre outras maneiras de agenciamentos em rede, heterogêneos através de tecnologias emergentes, sobre outros modos de percepção da realidade e de produção coletiva de objetos ético-estéticos e sobre outras práxis estéticas e políticas sustentadas nas experiências de produção de mundos (Oliveira, 2024). Essas questões nos abrem a outras práticas em artes, a partir de um viés de ação cultural colaborativa e não de uma usurpação ou apropriação cultural do outro.

Diante desse contexto, o presente artigo tece um discurso partindo de práticas artísticas colaborativas, as quais acontecem atreladas à pesquisa e à extensão universitária. Os projetos artísticos apresentados neste estudo unem extensão e pesquisa, uma vez que foram desenvolvidos ao longo do mestrado e doutorado da artista pesquisadora Kalinka Mallmann com comunidades indígenas *Kaingáng* e *Guarani Mbya*, na região Sul do Brasil. Assim, trazemos um breve apanhado sobre a extensão universitária e suas raízes, atreladas ao caráter colaborativo das práticas artísticas contemporâneas para, depois, delinear nosso discurso com práticas de colaboração em arte, que poderão também ser pensadas como ações extensionistas. Tais ações se constituem como a realização de oficinas, de reuniões e encontros, a criação coletiva e a realização de exposições artísticas, entre outras abordagens, estratégias de estar juntos/colaborar juntos, assim como sugere Grant'H Kester (2011).

Pretendemos, com esse diálogo, dimensionar o que entendemos sobre práticas artísticas colaborativas com comunidades, quando essas acontecem em contexto universitário que entrecruza pesquisa e extensão. Será a extensão universitária um lugar possível de efetivar propostas artísticas colaborativas em arte?

A extensão universitária e os projetos artísticos com comunidades

Trazemos um breve contexto de algumas atuais proposições extensionistas que acontecem nas universidades. A extensão é um dos três eixos que sustentam a instituição universitária, que atua no âmbito ensino/pesquisa/extensão. O ensino permite a formação profissional, técnica, crítica, estética e científica dos estudantes, enquanto a pesquisa fundamenta a produção do conhecimento científico e a extensão, por sua vez, permite a diversidade de experiências práticas, atrelando o pensar e o fazer como construção contínua e ampliada com comunidades. Todos ganham com esse compartilhamento: as instituições, o corpo docente e discente e a comunidade em geral. Desse modo, teoria e prática caminham para a construção do conhecimento coletivo, buscando respostas a problemas sociais existentes.

A extensão universitária surge na Inglaterra, no século XIX, como educação continuada destinada à população adulta que não tinha acesso à universidade (Nogueira, 2005). No Brasil, a extensão universitária foi influenciada pelas correntes europeias e norte-americanas, as quais se distinguem em seus objetivos. A extensão norte-americana estava atrelada ao interesse de expansão do mercado, oferecendo prestação de serviços à comunidade. Em contraponto, a extensão europeia surge em meio às carências sociais deixadas pela Revolução Industrial, desse modo, com um foco filantrópico e assistencialista. A extensão, sob a perspectiva da visão assistencialista, impõe o conhecimento à comunidade, negando-lhe a possibilidade de construir o próprio conhecimento (Buffa; Canales, 2007). Atualmente, essas correntes ainda influenciam o cenário da extensão das universidades, não sendo, contudo, os únicos modelos presentes.

Segundo Flavi Lisbôa Filho (2022), existem três momentos marcantes do processo da extensão universitária no Brasil. Do final do séc. XVI até 1960, as práticas extensionistas tentavam suprir a ausência de políticas públicas no país, em um momento em que as universidades públicas eram representadas pela elite brasileira (Filho, 2022). Na década de 60, marcada pela mobilização popular e pelas reformas sociais, as atividades de extensão passam do enfoque da difusão do conhecimento para o de inserção na realidade socioeconômica, política e cultural do país (Carbonari; Pereira, 2007). O Projeto Rondon, criado em 1967, teve mérito de propiciar, ao universitário brasileiro, experiências importantes junto às comunidades rurais. Em 1970, podendo ser considerada a segunda fase da extensão no Brasil, o movimento verticalizado do assistencialismo social

começa a ser substituído por ações mais integrativas com as comunidades e grupos (Lisboa, 2022). Influenciada pela reforma universitária e pelo pensamento e obra de Paulo Freire, as práticas extensionistas começam a prever transformações efetivas, levando o corpo docente e discente das universidades a campo e despertando o senso crítico dos cidadãos brasileiros em relação aos seus direitos. Paulo Freire (1983) atenta que a problemática da extensão gira em torno da ideia equivocada de posse absoluta do conhecimento. Segundo Freire (1983), o conhecimento não se estende do que se julga sabedor ao que se julga não saber, pois o conhecimento não é apenas o conhecimento científico das universidades, ele se constitui nas relações entre homem-homem e homem-mundo.

A década de 80 foi marcada pelo ressurgimento dos movimentos sociais, em que as universidades procuraram compartilhar com a comunidade um projeto democrático, utilizando a extensão para realização de práticas que assegurassem os direitos humanos (Carbonari; Pereira, 2007). Dos anos 1980 até os dias atuais as práticas extensionistas ganham fomento e lugar de destaque nas instituições, voltadas a ações que promovam a troca de saberes e o protagonismo dos grupos e comunidades participantes. A Política Nacional de Extensão (2012) definiu as ações extensionistas pelas áreas: Comunicação, Cultura, Direitos Humanos e Justiça, Meio Ambiente, Saúde, Tecnologia e Produção e Trabalho. Portanto, a extensão universitária em artes visuais poderá estar, a partir de ações culturais, relacionando-se com todas as outras áreas descritas, evidenciando o caráter interdisciplinar tanto das artes, quanto da extensão.

Esse breve contexto histórico e entendimento sobre a extensão universitária nos trouxe para a reflexão que pretendemos propor: o papel social das artes vai ao encontro do verdadeiro lugar da extensão universitária, pois possibilita que o sujeito produza criticamente subjetividades e, com isso, possa promover uma transformação a si mesmo e ao mundo em que vive. Paulo Freire, décadas atrás, já reforçava a necessidade de uma transformação real e efetiva por meio da extensão universitária, que permita atravessar os sujeitos e transformar contextos. Embora as raízes paternalistas e verticalizadas da extensão universitária internacional ainda existam, a extensão universitária brasileira, na contemporaneidade, busca cada vez mais romper com o assistencialismo das ações extensionistas.

As reflexões de Paulo Freire reverberam e se atualizam em diversos novos contextos contemporâneos. O campo das artes, nesse viés, apresenta-se enquanto um terreno potente para a efetivação de práticas horizontais com grupos e comunidades, buscando o protagonismo de diversos atores sociais, no intuito de potencializar vozes já existentes. Na contemporaneidade, há diversos projetos artísticos de pesquisa que se desdobram em projetos de extensão, utilizando a subjetividade da criação artística para estimular a troca de afetos, a reflexão crítica e o potencial do coletivo. Nas universidades, as práticas artísticas de colaboração são realizadas entre artistas, discentes, pesquisadores, professores, e o público (que poderá ser um grupo ou uma comunidade).

Desse modo, elegemos algumas propostas artísticas vinculadas a projetos de pesquisa e extensão universitária. Trata-se de propostas de artistas indígenas com/para suas comunidades, ou trabalhos entre artistas não indígenas e comunidades/indivíduos indígenas. O coletivo *Kókir* atua diretamente no circuito artístico, participando de diversos eventos e exposições artísticas, como recentemente, em 2023, participaram da exposição coletiva *Histórias Indígenas*, no MASP. Do mesmo modo, está vinculado a projetos de extensão universitária. O trabalho do coletivo *Kókir*, formado pelos artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, professores no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM), em colaboração com comunidades indígenas de etnias diversas, grupos, artistas indígenas e não-indígenas, busca, por meio de diversas mídias, evocar o debate sobre os direitos indígenas, seus saberes e o processo de resistência em meio à contemporaneidade. O coletivo *Kókir* apresenta, em suas criações, questões relacionadas às culturas indígenas na contemporaneidade. A produção artística do coletivo se caracteriza por um diálogo entre a arte, o urbano e os povos originários, utilizando diversas linguagens e meios, como instalações, performances, vídeos, pinturas, arte digital etc. (Mallmann; Oliveira; André, 2023). Já as propostas do grupo REDE, que a artista, professora e pesquisadora brasileira Malu Fragoso integra, realizou trabalhos em colaboração com estudantes universitários indígenas e com comunidades, desdobrando-se em diversas experiências em arte computacional interativa (Mallmann; Oliveira; André, 2023). Em ambas propostas, é evidenciado o caráter colaborativo dessas ações e a efetivação do protagonismo indígena, em uma concepção que integra saberes/tecnologias tradicionais com as tecnologias do nosso tempo.

A extensão universitária possibilita o intercâmbio com as comunidades, abrindo espaço para o conhecimento tradicional no espaço acadêmico (Fragoso, 2009). Ainda, as práticas artísticas contemporâneas colaborativas com comunidades tensionam esse atendimento da extensão como prática solidária e assistencialista, pois são trabalhos com as comunidades e não para as comunidades, envolvendo os atores sociais dessas comunidades como protagonistas e agenciadores. A metodologia colaborativa em arte como prática afasta a ideia de prestação de favores ao outro, calcada no assistencialismo verticalizado. Dessa forma, o assistencialismo está atrelado à dependência, sem que ocorra o aprendizado mútuo e efetivo (Buffa; Canales, 2007).

Oficinas nas comunidades como método em arte colaborativa e ação extensionista

Desde 2016, a artista Kalinka Mallmann e o grupo LabInter¹ vem trabalhando ativamente com propostas artísticas com comunidades indígenas do Sul do Brasil, amparadas na pesquisa e na extensão universitária. Esses fazeres colaborativos possuem um agenciamento coletivo, que dialoga com o campo artístico e com o campo científico/universitário. Desse modo, esses fazeres possuem inúmeras ramificações, que também podem ser pensadas como ações extensionistas em arte: oficinas, atividades nos territórios das aldeias, exposições artísticas etc.

O projeto *DNA Afetivo Kamê e Kanhru* acontece com comunidades *Kaingáng* desde 2016. Um de seus desdobramentos com maior destaque foi a criação coletiva e colaborativa do jogo digital *Kamê Kanhru*. A elaboração e concepção do jogo digital *Kamê Kanhru* só se fez possível por meio de diversos encontros e oficinas com as aldeias participantes. Diversos laboratórios de criação audiovisual nas aldeias foram realizados, entre eles, uma atividade de mapeamento do território da aldeia Terra Indígena do Guarita (Km 10), que identificava as famílias pertencentes às marcas *kamê* e às marcas *kanhru*. Nessa atividade, os jovens e crianças da aldeia produziam, ao longo do percurso, narrativas digitais (entrevistas, gravação de áudio, fotografias, vídeos, intervenção digital nas fotografias, desenhos etc.) com dispositivos moveis (*tablets*). O caminhar na aldeia foi uma atividade simples, porém muito potente. Ao caminhar, os jovens e crianças identificavam sua localidade e conversavam com os mais velhos, evocando memórias individuais e coletivas. Sendo assim, essa ação proporcionou, às crianças, uma realidade expandida, que passa a incorporar temporalidades e espacialidades simultaneamente (Mallmann; Oliveira; Pereira, 2019). Algumas impressões coletadas

nesse deslocamento, além de serem registradas digitalmente, como a produção de fotografias e de vídeos, também eram anotadas em um mapa do território, pendurado na parede da escola. Nesse mapa, retirado do *Google Earth* e impresso em papel tamanho A1, os participantes assinalavam os locais das residências e as marcas dessas famílias. Assim, o território da aldeia ia sendo ressignificado, incorporando a concepção cosmológica *Kaingáng* sobre os *kamê* e *kanhru*. Os conhecimentos ativados sobre a cultura local e, posteriormente, atribuídos à visualidade, ocorrem a partir do consentimento adquirido coletivamente e de relações de respeito, acolhimento e confiança estabelecidas entre os participantes, ou seja, por meio das relações estabelecidas, os conhecimentos são gerados.

Em 2016, inicia-se o processo do jogo em arte digital *Kamê Kanhru*, para ser aplicado em dispositivos móveis e em computadores. A atividade de mapeamento do território, descrita acima, instigou a equipe a pensar em uma espécie de jogo digital que englobasse o território da aldeia e as casas das famílias de marca *kamê* e *kanhru*. Inicialmente, havia apenas uma tentativa precária de um mapa interativo. Aos poucos, o jogo foi criando forma, partindo das ideias da equipe do projeto e das visitas às escolas, nas quais era discutida a narrativa do jogo com a comunidade. O papel de Joceli Sales, um dos idealizadores do projeto, foi sempre muito importante. Sales atuou como indígena e nativo da aldeia participante, mas também como educador e historiador, norteando as atividades que o jogo propunha e agregando as narrativas tradicionais *Kaingáng* e seus aspectos cosmológicos para a jogabilidade.

Por meio de diversos laboratórios de criação (oficinas), os jovens e crianças colaboraram na criação do jogo. As atividades que a equipe levava para a escola tinham propostas de desenhar personagens, animais e alimentos. Conversado sobre as tarefas, eles realizavam na aldeia e como era a rotina além da escola. Alguns falavam que pescavam e que caçavam com seus pais. Os participantes foram atentamente escutados e, essa escuta, além do material coletado (desenhos e anotações), serviu de suporte para que a equipe iniciasse o desenvolvimento do projeto do jogo. Os desenhos do jogo foram produzidos pelas crianças durante as oficinas e, posteriormente, digitalizados e editados. O jogo digital *Kamê Kanhru*, além de uma produção artística, também surge como apoio de material didático, pedagógico e linguístico, principalmente aos professores indígenas das escolas alocadas no interior das aldeias. Foi a partir da demanda das comunidades e suas

lideranças que surgiu a possibilidade desse jogo ser experimentado por jovens e crianças não-indígenas. Em 2021, uma cartilha com atividades lúdicas foi desenvolvida para auxiliar nessas oficinas de implementação do jogo nas escolas indígenas e não indígenas. Ilustrada com os personagens e os elementos do jogo, a cartilha bilíngue (*kaingáng* e português) remete aos aspectos cosmológicos da cultura *Kaingáng* e ao contexto cultural das aldeias participantes do projeto. Em 2024, o jogo digital foi trabalhado em formato de jogo de tabuleiro e disponibilizado no *site* do projeto para que as escolas indígenas e não indígenas pudessem baixá-lo e imprimi-lo, oportunizando outro formato de aprendizagem.

Em 2024, a artista Kalinka Mallmann visitou a Aldeia Três Soitas, atualmente a comunidade em que Joceli Sales reside com sua família e trabalha como professor na escola Augusto Opê da Silva. Nessa oportunidade, Mallmann observou a identidade visual, criada por Vicent Solar, para o jogo *Kamê Kanhru*, nas camisetas de cada criança, jovens, professores e líderes comunitários. A logomarca do jogo agora é parte da identidade da comunidade, assim como os personagens do jogo, que estavam estampados em cartazes do evento (Figura 1).



Figura 1: Registro da visita à aldeia Três Soitas no evento Abril Indígena, em abril de 2024.
Acervo da artista Kalinka Mallmann, 2024.

O jogo *Kamê Kanhru* não é apenas da equipe do LabInter, tampouco dos idealizadores do projeto *DNA Afetivo*. O jogo pertence à comunidade e também é parte da cultura *Kaingáng*, pois integra a realidade dessas comunidades participantes, que autogerenciam sua aplicação e utilização. O jogo digital *Kamê Kanhru* é um recorte de uma prática muito mais ampla, a qual engloba, principalmente, muitos encontros, oficinas e atividades propostas nas comunidades, aqui também pensadas na categoria de ações extensionistas em arte.

Na mesma perspectiva, o coletivo *Jeapó*, idealizado pela artista Kalinka Mallmann e pela artista indígena Geneci Fidélis André, trabalha desde 2021 com a comunidade *Guarani Mbya*, de Santa Maria no Rio Grande do Sul, a aldeia *Tekoa Guaviraty Porã*. Por meio de diversos encontros semanais e oficinas artísticas, o grupo vem trabalhando com a produção em arte e tecnologia, utilizando-se da linguagem de fotografia digital, desenho digital e a produção experimental de estampa, entre outras abordagens. Os trabalhos do coletivo *Jeapó* já foram expostos em feiras informais de cooperativismo e em exposições artísticas nacionais e internacionais.

As oficinas relatadas neste texto, que acontecem através dos projetos artísticos e extensionistas, vão além dos limites acadêmicos no que se refere ao tempo, visto que são projetos que constantemente são renovados, envolvendo mais pessoas interessadas, muitas vezes abrindo oportunidade de experiência para estudantes bolsistas. São propostas que não se findam ao término de cada semestre. Em relação ao tempo como elemento dessas propostas, é preciso subverter a ideia primeira de suposta lentidão como sinônimo de incompetência (Helguera, 2011), na qual a lentidão é compreendida como parâmetro de sensibilidade às questões temporais intrínsecas ao trabalho em grupo. Logo, o tempo alargado em projetos colaborativos atua como um aliado, pois evita a tentação de caminhos mais fáceis para se chegar em determinado resultado.

Não nos afetamos por qualquer situação, território ou corpos. Ideias e afetos já haviam sido produzidos em experiências anteriores, que, posteriormente, no projeto *DNA Afetivo*, efetivaram-se na vontade de estar com a comunidade *Kaingang* e as escolhas pelo tema *kamê* e *kanhru*, suas ações na comunidade, o tempo dedicado, o uso das tecnologias digitais e os produtos gerados. A própria atuação do artista precisou ser revista, "visto que o fomento que norteia uma proposta colaborativa

em arte diz respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão, o artista tende a abrir mão da autonomia relacionada aos fazeres, proporcionando mais voz a esses grupos” (Mallmann; Oliveira; Pereira, 2019, p. 142).

Essa autoria compartilhada no processo de desenvolvimento dos projetos artísticos colaborativos se estende à documentação e visualização dessas propostas. Desse modo, as exposições e mostras artísticas estão vinculadas ao método colaborativo em arte como “modos de visualização”. É um movimento de retorno aos modelos que posicionam linearmente o artista ou o coletivo, a obra (apresentação do projeto artístico de forma documental ou outras possibilidades) e o público espectador (Mallmann; Oliveira; Pereira, 2019, p. 142). Desde o início, é relevante que haja entendimento por parte das comunidades sobre o campo artístico e/ou o campo acadêmico, ou seja, local em que o artista atua e suas implicações legais (Helguera, 2011). Essa negociação é uma questão de lealdade, em que a comunidade precisa compreender que o trabalho também proporcionará benefícios ao artista.

Exposição artística como evento de extensão e contexto das práticas artísticas colaborativas

Discorreremos, aqui, sobre três exposições artísticas que objetivaram promover debate e a visualização das práticas artísticas com as comunidades, já descritas nesse texto, realizadas por meio de projetos extensionistas do laboratório LabInter. Essas exposições também objetivaram ampliar a rede de artistas e pesquisadores do âmbito da arte colaborativa atrelada aos povos originários. As exposições artísticas que trazemos para esse texto, podem também ser pensadas como ações extensionistas em arte. Dito isso, pretendemos problematizar o espaço universitário/acadêmico, enquanto um espaço não neutro, assim como sugere uma das curadoras da 35ª Bienal de São Paulo, a artista e pesquisadora Grada Kilomba (2019). Nesse sentido, como podemos subverter o espaço acadêmico/universitário/científico, esse mesmo em que amparamos nossos discursos e nossas práticas, para não ficarmos apenas flutuando sob nossas próprias provocações? Como transformar, de fato, o sistema acadêmico, as hierarquias e o terreno desigual que estamos inseridos?

Em 2021, aconteceu a exposição *Arte e Cosmologias como parte da Mostra AIR*, do LabInter, na plataforma em realidade virtual *Sansar*. A exposição *Arte e Cosmologias* buscou construir um diálogo comum entre práticas que são distintas, mas que se destacam pelo caráter colaborativo e pelo propósito de ativação da cultura dos povos originários e suas cosmologias, por meio da arte e suas diversas tecnologias. A exposição reuniu projetos artísticos colaborativos com povos originários (Brasil e México) e propostas de caciques e morubixabas. Participaram da exposição os projetos: *DNA Afetivo Kamê e Kanhru*, *La muerte de la muerte em el Pueblo de Cuauhtotoatla*, *Raíces Indígenas*, *Arte Sem Fronteira*, *Raíces Tupi*, *Novo Gênesis* e a série *Curador: Conhecedor de Mistérios*.

O projeto *DNA Afetivo* apresentou uma gama de registros do processo do jogo em arte digital *Kamê Kanhru*, englobando *layouts*, ilustrações, fotografias das atividades nas aldeias e produção gráfica dos jovens e crianças das comunidades, evidenciando a colaboração das comunidades e escolas que integram o projeto (Figura 2). Além disso, foi realizado um vídeo com o depoimento dos artistas e coletivos participantes, inteirando o público sobre as propostas que estavam expostas.



Figura 2: *Print Screen* da plataforma *Sansar*, exposição *Arte e Cosmologias*. Acervo do projeto *DNA Afetivo Kamê Kanhru*, 2021.

O artista Emmanuel Tepal, em colaboração com o Coletivo multidisciplinar *Raíces*, trouxe uma série de fotografias documentais da mobilização da comunidade de *Cuauhtotoatla*, em reivindicação à pavimentação e deslocamento físico do cemitério municipal de mais de cem anos, em *San Pablo del Monte*. Com o título *La muerte de la muerte em el Pueblo de Cuauhtotoatla*, o projeto reforça o

sentido de apagamento de toda a concepção da morte na cultura nativa mexicana, através de uma promessa política com intenso apoio midiático. O coletivo busca integrar aspectos históricos, sociais, e antropológicos para manter e preservar o patrimônio cultural que está ameaçado. O grupo também criou um perfil nas redes sociais para abordar o tema da morte por diversos vieses e gerar um debate em rede com os moradores locais.

O projeto *Raíces Indígenas* apresentou registros documentais de algumas das atividades propostas com comunidades indígenas e estudantes indígenas da UFRG (Universidade Federal de Rio Grande), desde 2019. São diversas práticas extensionistas, como eventos acadêmicos, encontros e oficinas no interior das comunidades. As práticas com os estudantes indígenas proporcionam visibilidade às questões indígenas no ambiente universitário, além de estimularem a reconexão desses estudantes com sua própria cultura. Ainda, promove que os conhecimentos adquiridos na universidade possam chegar ao interior das comunidades indígenas. Dentre as ações do projeto, que estão expostas por meio de registros fotográficos, está a ação realizada no evento *Abril Indígena* (2019), da UFRG, em que o espaço acadêmico recebeu intervenção de cartazes em homenagem a Augusto Opê Da Silva, liderança indígena emblemática.

Uma série de pinturas feitas com a técnica de *batik* (tingimento em tecido) conferem enredo à mostra da artista e professora Valeria Pinheiro. Nelas, estão retratadas mulheres, jovens e crianças da comunidade *Muzumuia* (Moçambique), com a qual a artista vem trabalhando por meio do projeto artístico, social e pedagógico *Arte sem Fronteiras*. No projeto, são ofertadas oficinas de artes, com o propósito de proporcionar, aos participantes, a formação humana por meio das linguagens artísticas.

Raíces Tupi é o projeto artístico e cultural do cacique Ubiratã Gomes Carneiro, que possui o intuito de divulgar a produção realizada no interior da aldeia Bananal (Peruíbe – SP). Ubiratã classifica essa produção como artes-utensílios (plumarias, brincos, colares, cocares, tiaras, arco-flecha etc.), pensando na concepção também utilitária que esses objetos possuem. Segundo o Cacique, a arte indígena *tupy-guarani* é um meio de traduzir, imitar a natureza e expressar a cosmologia de seu povo por meio da arte. Na exposição *Arte e Cosmologias*, é apresentada a fotografia de um brinco em forma de flores, remetendo à orquídea. Para Lagrou (2009), os utensílios indígenas não são meros artefatos.

A arte dos indígenas está em todo lugar: mesclada nas demandas do dia a dia, em seus utensílios e integrada ao corpo, como performance em processos ritualísticos e metafísicos. Desse modo, ao fazer dialogarem os trabalhos artísticos apresentados na exposição *Arte e Cosmologias*, também problematizamos os conceitos que abrangem a arte indígena e o artista indígena. Qual a mudança que ocorre quando a arte indígena acontece no interior das comunidades e quando a posicionamos no contexto artístico contemporâneo ocidental? Arte indígena contemporânea é o mesmo que arte contemporânea indígena? Buscando uma breve definição, a arte indígena contemporânea seria “a junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia tempo, o contemporâneo, tendo o artista indígena como peça central” (Esbell, 2016, p. 127). Sem as estruturas do conhecimento eurocêntrico ocidental, talvez a arte indígena não estaria afastada do discurso artístico. Do mesmo modo, não há separação entre a arte indígena e a arte indígena contemporânea, sendo apenas um processo de uma cultura que não é estática e que vai se apropriando de novos meios e técnicas e articulando novos espaços.

Assim como as estruturas eurocêntricas e excludentes da concepção da arte estão no alvo da crítica contemporânea, as instituições (museus e galerias), bem como a figura do curador, também são contestadas nesse viés. Durante muitas décadas o protagonismo das diversidades de raça e gênero foram silenciadas no mercado e sistema artístico (bienais, museus, exposições, galerias, circuito artístico, academia etc.). É muito recente a presença de mulheres, negros, indígenas e pessoas trans como curadores em espaços artísticos de destaque. Quando habitam esses espaços, muitas vezes são figuras engessadas para suprir uma aparência afirmativa dessas instituições.

Em 2022, a curadora indígena Sandra Benites pediu demissão do MASP (Museu de Arte de São Paulo), pós o veto de seis fotografias relacionadas ao MST e à luta indígena em uma exposição que estava curando. Atualmente, Sandra Benites integra a equipe do MAC (Museu das Culturas Indígenas), em São Paulo, o qual possui o protagonismo indígena em todo seu corpo de gestão. Assim como o MAC, podemos citar o MUMA (Museo de Mujeres Artistas Mexicanas), que possui apenas mulheres em sua curadoria e equipe em geral. Também diversas são as exposições que buscam o protagonismo indígena e negro, não apenas na escolha dos artistas, como a exposição *Vexoá, Nós Sabemos* (em primeira exibição na Pinacoteca de São Paulo, entre 2020-2021), composta por artistas indígenas e com curadoria da artista/pesquisadora indígena, Naine Terena. Grada Kilomba

(2019) discorre que o conhecimento científico e o espaço acadêmico estão distantes de serem neutros, pois são ainda constituídos de muitos privilégios e múltiplos silenciamentos. Nesse sentido, o curador em arte, no contexto das práticas entre universidades e comunidades, deverá cumprir um importante papel social e político. Nesse direcionamento, em 2023, apresentamos, ao público universitário e ao público em geral, a exposição *Potencialidades e Alteridades*, curada apenas por mulheres, entre elas, mulheres indígenas e negras.

Com o intuito de refletir nesse momento pós-pandêmico e repensar em que lugar, enquanto sociedade, chegamos e para que lugar estamos indo, a exposição *Potencialidades e Alteridades* promoveu repensar nossas existências a partir de gestos potentes e poéticas de diversidades e tecnodiversidades. Artistas negros, indígenas, projetos colaborativos com comunidades, artistas locais e internacionais, artistas autodidatas e acadêmicos, compuseram, juntos, um universo subjetivo potente. Consideramos que a exposição *Potencialidades e Alteridades* foi mais um pequeno passo na subversão das raízes coloniais e eurocêntricas desses espaços institucionalizados, local que agora é utilizado para que tantas vozes sejam ouvidas, alteridades respeitadas e multiplicadas por meio da arte. A exposição fez parte do evento acadêmico XVI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura (ABCiber), que teve como tema informação, tecnodiversidade e estética.

A exposição contemplou o trabalho do projeto *DNA Afetivo* com uma instalação (Figura 3), que também foi utilizada como um espaço de mediação com as escolas, pois possuía uma mesa, banquinhos, material escolar (canetinhas, lápis de cor e giz de cera), cartilhas do jogo *Kamê Kanhrú*, *tablets* para o jogo ser acessado e o documentário *DNA afetivo: processos de arte colaborativa em comunidade Kaingángi*,² em que o processo do jogo é narrado por meio de uma conversa entre a artista Kalinka Mallmann e o historiador e professor indígena, Kaingáng Joceli Sales.

O protagonismo da comunidade *Guarani Mbya* também se fez presente na exposição através da videoinstalação *Cores de Afeto*. Essa produção foi oriunda de uma prática de colaboração da aldeia *Tekoá* e escola *Yvyra'i Ja Tenonde Vera Miri* com os estudantes da graduação em Artes Visuais da UFSM, a convite da artista e docente nesse período, Kalinka Mallmann. A ideia foi propor um encontro em uma tarde de sol, sem expectativas ou planejamentos fechados, além de muito bolo, muita tinta, um tecido branco e muito afeto (Figura 4).



Figura 3: Registro de Instalação documental do projeto Kamê Kanhru na exposição *Potencialidades e Alteridades*. Acervo da artista Kalinka Mallmann, 2023.

O encontro entre os estudantes das Artes Visuais e a comunidade *Guarani Mbya* foi uma prática que resultou em muito aprendizado. Por meio dessa proposta, foi possível repensar o quanto a formação dos estudantes carecia de experiências em extensão universitária e em estar em contato direto com grupos e pessoas que não atuam no mesmo campo acadêmico e artístico. Para muitos estudantes da graduação, essa experiência tocou tão profundo, que se motivaram também a trabalhar sob a perspectiva da arte colaborativa e da arte comunitária. Para muitos outros, principalmente para os estudantes da licenciatura, houve um pouco de frustração por não perceberem que estavam chegando a algum lugar ou objetivo previamente traçado. Contudo, essa ação só foi efetiva porque já havia um elo de convivência e confiança entre a artista Kalinka Mallmann, a artista indígena Geneci Fidélis, a escola local e a comunidade, através do trabalho do coletivo *Jeapó*, que atua com ações na aldeia, desde 2021. O que foi proposto também foi requerido pela escola e pela comunidade *Guarani Mbya*, pois fez parte de uma prática muito mais ampla que já vinha acontecendo.



Figura 4: Registro do encontro na aldeia *Tekoá*. Acervo da artista Kalinka Mallmann, 2023.

Posteriormente, a artista Kalinka Mallmann e a artista indígena Geneci Fidélis, com o apoio do ODH, levaram alguns jovens da comunidade *Guarani Mbya* e professores da escola *Yvyra'ĩ Ja Tenonde Vera Miri* para visitar a universidade, o planetário e a exposição *Potencialidades e Alteridades*. A escola nunca havia visitado o planetário, dada a dificuldade de deslocamento em razão da distância e do difícil acesso entre a universidade e a comunidade. Infelizmente, essa distância e dificuldade de acesso não é apenas física. Era a primeira vez de todos em uma seção de planetário, mesmo para os estudantes mais adultos da escola, com mais de 20 anos. Na exposição, o grupo reconheceu alguns artistas indígenas e suas obras, como a obra de Denilson Baniwa e de Vherä Xunu. Sobretudo, puderam apreciar o trabalho realizado por eles, seus amigos e seus professores, através da video-instalação *Cores de Afeto*.

Diante dessas observações sobre a visita dos estudantes da graduação da UFSM, no território da aldeia *Tekoá*, e a visita da aldeia nos espaços da universidade, dentre todos os apontamentos sobre a arte colaborativa, no contexto universitário e extensionista, consideramos urgente problemati-

zarmos o espaço em que nossas produções artísticas e pesquisas são instauradas. Precisamos evitar o isolamento e a distância da academia da comunidade em geral, assim como sugere o artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2013). Acreditamos que é dever do artista acadêmico colaborar com a transformação desses espaços – que não são neutros. É preciso transformá-los em espaços que fomentem a diversidade e a interação com as comunidades e grupos externos.

Em Julho de 2024, a artista Kalinka Mallmann realizou uma exposição individual que, além de reunir os trabalhos desenvolvidos no período do doutoramento com comunidades e outros artistas (Figura 5), proporcionou a realização de uma roda de conversa com os participantes dos projetos e trabalhos apresentados na exposição. Desse modo, ao ouvir os participantes, foi possível perceber que a coautoria em projetos colaborativos em arte pode acontecer em níveis distintos, ora concebendo alguns trabalhos artísticos (como a coautoria da produção de uma videoarte), ora planejando e executando os projetos nas comunidades, ora participando de ações propostas, como das oficinas e encontros. A autoria colaborativa também é um elemento que necessita ser pensado. Não se trata de uma hierarquia entre o artista e os outros participantes, pois cada participante assume um direcionamento do trabalho, considerando suas áreas de atuação, seja em disciplinas, ou em papel que possui na comunidade.

Atualmente, há uma tendência discursiva no âmbito dos projetos artísticos colaborativos com comunidades que legitima uma certa negação desse tipo de produção, quando é voltada exclusivamente ao mercado/sistema artístico. Embora a arte colaborativa promova uma prática que não pretenda sustentar a lógica do mercado (artista/produtor, obra/mercadoria e público/comprador), ela não nega o sistema em que estamos inseridos, buscando alternativas de inserção e atuação. Em projetos artísticos colaborativos e extensionistas, as exposições e mostras artísticas são de suma importância, pois permitem legitimar o trabalho realizado com as comunidades e multiplicar os saberes e conhecimentos tradicionais no interior das instituições.

As exposições artísticas descritas neste texto acontecerem em ambiente universitário com o propósito de tecer um diálogo entre o espaço comunitário e o espaço artístico acadêmico e institucional. Contudo, é urgente pensarmos na possibilidade de haver espaços expositivos diversificados que interajam com o cotidiano e a realidade de grupos e comunidades participantes de projetos artísticos, assim como mostras artísticas em escolas, em feiras e em eventos comunitários em geral.

A curadoria, quando também pensada de modo colaborativo, traz as necessidades das comunidades participantes, as quais, na maioria das vezes, está além das paredes do cubo branco. Alguns trabalhos (fotografias digitais e fotodobras) realizados nas oficinas com a comunidade *Guarani Mbya* estiveram expostos na 28ª FEICOOP, juntamente com o artesanato local produzido na comunidade, pois era de interesse do grupo de jovens que estava participando das oficinas (Figura 6).



Figura 5: Registro da exposição individual da artista Kalinka Mallmann. Acervo da artista Kalinka Mallmann, 2024.

Considerações finais

Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 34), no prefácio do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e do antropólogo francês Bruce Albert, escreve que “ao recusar aos indígenas uma interlocução estética e filosófica radicalmente horizontal com nossa sociedade” diminuindo-os a meros objetos “de um assistencialismo terceirizado de clientes de um ativismo branco esclarecido, ou de vítimas de um denunciismo desesperado”, estamos recusando, aos povos indígenas, sua contemporaneidade absoluta. Nesse sentido, o campo da arte, atrelado às práticas extensionistas, possibilita o trabalho coletivo e horizontal entre universidades, artistas, pesquisadores e comunidades.



Figura 6: Mostra do coletivo *Jeapó* na FEICOOP. Acervo da artista Kalinka Mallmann, 2022.

As atividades na aldeia *Guarani Mbya*, bem como nas comunidades *Kaingáng*, entre outros exemplos relatados no decorrer desse texto, são práticas em fluxo contínuo, as quais circulam entre os espaços comunitários e institucionais, na cena cultural e em eventos científicos e/ou populares. “Fluxo contínuo” diz respeito a um processo em plena abertura e continuidade, em que as relações horizontais dão origem a múltiplas autorias. Quando um projeto artístico colaborativo chega à etapa do “fluxo contínuo”, ele se torna um objeto aberto e em constante transformação; quando algumas ações acontecem e ganham forma, outras propostas já foram finalizadas e muitas novos desdobramentos provavelmente serão explorados (Mallmann; Oliveira; Pereira, 2019).

Com a curricularização da extensão nas universidades, que exige, no mínimo, 10% da carga curricular dos cursos de graduação destinada à extensão, é preciso muito cuidado para que os trabalhos realizados com as comunidades não repliquem as vertentes assistencialistas ou os modos de fazer

verticalizados. Desse modo, os limites acadêmicos, como as práticas imediatistas que almejam resultados, independente de serem bons resultados, estão em constante tensionamento quando se propõem trabalhar com comunidades construindo relações de mútua confiabilidade.

Essas práticas apresentadas, que vinculam a arte, a pesquisa e a extensão, configuram-se como as ações culturais que resultam não de um objetivo *a priori* a ser executado em uma comunidade, mas de ações que se produzem com a comunidade. As propostas artísticas colaborativas são processuais. Portanto, buscam criar situações em que são deslocados os papéis sociais, condições para abrir as relações para os afectos, empatias e paixões, tirando-as de discursos prévios hegemônicos e homogêneos (Oliveira, 2024). São produzidos outros conhecimentos, que mesclam os saberes acadêmicos e os populares. Essas ações não estão enclausuradas na academia e tampouco se encontram apenas entre paredes expositivas, inacessíveis ao público em geral. São práticas que tangem distintas esferas do conhecimento, ativando as questões locais das comunidades indígenas participantes.

As práticas artísticas colaborativas com comunidades permanecem ativas por um longo período, quando há apoio e fomento via instituições públicas e privadas. São trabalhos que circulam em eventos científicos, beneficiando-se de editais governamentais e de verba institucional destinada à pesquisa e extensão. Tratando-se das práticas de colaboração com comunidades *Kaingáng* e *Guarani Mbya*, sobre as quais discorreremos durante a escrita deste artigo, essas apenas se tornaram possíveis a partir de projetos extensionistas, editais públicos e bastante engajamento de todos que participam.

Acreditamos que o artista acadêmico possui a incumbência de colaborar com a transformação dos espaços institucionais, em espaços que fomentem a diversidade e a interação com as comunidades e grupos externos. Tal como as universidades ganham ao trabalhar com as comunidades e vice-versa, o campo artístico também é oxigenado por trabalhos diferenciados que ampliam o escopo da arte contemporânea, os quais estão transformando os contextos em que se instauram. Reforçamos a necessidade de problematizarmos o espaço no qual estamos inseridos, enquanto artistas, pesquisadores, docentes, e como utilizá-lo para que os discursos e teorias sejam levados à prática. Nesse viés, a extensão universitária é um dos caminhos para que essas transformações sociais se efetivem.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BUFFA, Ester; CANALES, Renata Pereira. Extensão: meio de comunicação entre universidade e comunidade. **EccoS Revista Científica**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 157-169, jan./jun. 2007.
- CARBONARI, Maria Elisa Ehrhardt.; PEREIRA, Adriana Camargo. A extensão universitária no Brasil, do assistencialismo à sustentabilidade. **Revista de Educação**, Itatiba, v. 10, n. 10, p. 23-28, 2007.
- ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Coleção Tembetá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook**. [S.l.]: Jorge Pinto Books, 2011.
- KESTER, Grant H. **The One and the Many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Durham: Duke University Press, 2011.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2000.
- MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado; ANDRÉ, Genecí Fidélis. Práticas artísticas colaborativas para empurrar o céu e respirar. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 18, n. 2, p. 190-203, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-2.paer>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado; PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. Prática artística em comunidade indígena Kaingang: por uma metodologia colaborativa. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 9, n. 18, nov. 2019. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. Políticas de extensão universitária. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- OLIVEIRA, Andreia Machado. Socially Engaged Art Proposals: Between Collaboration, Affect, And the Commons. **Arte Individuo Y Sociedad**, v. 36, n. 3, p. 545-555, 2024.

NOTAS

-
- 1 Laboratório Interdisciplinar Interativo, coordenado pela Dra. Andreia Machado Oliveira da (Universidade Federal de Santa Maria).
 - 2 Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=U-N0DttrAVk&t=6s>.

Artesanato com mulheres e extensão universitária: aprendizados dialéticos e dialógicos entre Brasil e Equador

Crafts with women and university extension: dialectical and dialogical learning between Brazil and Ecuador

Artesanía con mujeres y extensión universitaria: aprendizajes dialécticos y dialógicos entre Brasil y Ecuador

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: profa.marciaalves@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4727-2623>

Lisette Torres-Arévalo

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: lichytaa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5607-4525>

RESUMO

Esta escrita apresenta reflexões oriundas de longos processos de trabalho extensionista, envolvendo a confecção de artesanato com dois grupos de mulheres artesãs: indígenas do Equador e camponesas do MST, do Sul do Brasil. As reflexões partem de práticas extensionistas que se distanciam da lógica assistencialista, mas buscam romper com o paradigma hegemônico de conhecimento e apontar para transformações sociais efetivas das mulheres periféricas. Para isso, dialoga-se com teorias críticas, como a decolonialidade e a educação popular, na construção de uma ciência feminista que incorpore os saberes populares das mulheres latino-americanas, que tenha essa perspectiva como ponto de partida e tenha o *bem viver* das mulheres de Abya Yala como ponto de chegada.

Palavras-chave: *extensão; mulheres; feminismo; artesanato.*

SILVA, Márcia Alves da; TORRES-ARÉVALO, Lisette.. Artesanato com mulheres e extensão universitária: aprendizados dialéticos e dialógicos entre Brasil e Equador.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53597> >

ABSTRACT

This writing presents reflections arising from long processes of extension work, which involve the production of crafts with two groups of artisan women: indigenous people from Ecuador and peasants from the MST, from southern Brazil. The reflections are based on extension practices that distance themselves from the logic of simply well-being, but seek to break with the hegemonic paradigm of knowledge and aim at effective social transformations for peripheral women. To do this, we dialogue with critical theories, such as decoloniality and popular education, in the construction of a feminist science that incorporates the popular knowledge of Latin American women, that has this perspective as its starting point and takes into account the good life of women from Abya Yala as the arrival point.

Keywords: *extension; women; feminism; craft.*

RESUMEN

Este escrito presenta reflexiones surgidas de largos procesos de trabajo de extensión, que involucran la elaboración de artesanías con dos grupos de mujeres artesanas: indígenas del Ecuador y campesinas del MST, del sur de Brasil. Las reflexiones se basan en prácticas extensionistas que se distancian de la lógica simplemente del bienestar, pero buscan romper con el paradigma hegemónico del conocimiento y apuntar a transformaciones sociales efectivas para las mujeres periféricas. Para ello dialogamos con teorías críticas, como la descolonialidad y la educación popular, en la construcción de una ciencia feminista que incorpore los saberes populares de las mujeres latinoamericanas, que tenga como punto de partida esta perspectiva y tenga en cuenta el buen vivir de las mujeres de Abya Yala como punto de llegada.

Palabras clave: *extensión; mujeres; feminismo; artesanía.*

Data de submissão: 19/07/2024

Data de aprovação: 20/10/2024

Introdução

A presente escrita surge de nossas próprias vivências com artesanato e com mulheres, tanto dentro como fora da universidade. Somos duas mulheres pesquisadoras e educadoras, que já há algum tempo se dedicam ao campo dos estudos feministas, atuando diretamente com mulheres em espaços de educação formal e não-formal, construindo, nesses lugares, espaços de diálogos, de formação e de pesquisa acadêmica. Neste texto, procuramos problematizar a extensão acadêmica enquanto locus de saber-fazer de mulheres, na sua relação com o artesanato, percebendo, nesse

trabalho, um espaço de construção de conhecimento que, aliando a formação (enquanto ensino) à prática de pesquisa investigativa, pode proporcionar espaços emancipatórios para as mulheres periféricas.

Nossas reflexões partem de práticas extensionistas que se distanciam da mera lógica assistencialista e que buscam romper com o paradigma androcêntrico e eurocentrado de conhecimento hegemônico, apontando para a construção de uma extensão universitária que, aliada à prática investigativa comprometida com um recorte de classe social, supere a mera inclusão, apontando para transformações sociais efetivas das mulheres periféricas. Compreendemos que não basta a inclusão no sistema social dado, haja vista que esse aponta para uma lógica excludente que vem de dentro.

No entanto, o verdadeiro processo emancipatório possui o potencial de romper com a lógica excludente dada, apontando para novas construções. Para isso, acreditamos que é necessário que a ciência aponte para novas/outras construções, que só podem ser desenvolvidas com e a partir da própria comunidade, incluindo os saberes locais. É dessa forma que percebemos o grande potencial da extensão acadêmica, desde que seja uma construção *com* as pessoas e não *para* as pessoas.

Neste texto, desenvolvemos um ensaio crítico, incorporando reflexões que são oriundas de longos processos de trabalho extensionista, envolvendo a confecção de artesanato com mulheres das classes populares, tanto em áreas periféricas urbanas e rurais do Sul do Brasil, como com mulheres indígenas no Equador. Para tanto, incorporamos paradigmas de teorias críticas, como a decolonialidade, aliada ao referencial da educação popular, na construção de uma ciência feminista que incorpore os saberes populares das mulheres latino-americanas, apontando para uma ciência que tenha essa perspectiva como ponto de partida e, como ponto de chegada, o *bem viver*¹ das mulheres de *Abya Yala*.²

O *Bem Viver* é uma filosofia em construção, fundamentada na solidariedade entre os seres humanos e a natureza, significando uma oportunidade para desenvolver, coletivamente, uma nova forma de compreender o modo de viver no mundo. Essa filosofia é baseada em visões e práticas ancestrais andinas e aliada a pensamentos críticos e lutas sociais que representam a busca por alternativas em resposta ao modelo de desenvolvimento contemporâneo individualista e consumista. A perspec-

tiva do *Bem Viver* se apresenta como alternativa sustentável para a construção de uma nova sociedade, pautada na democracia e no respeito à natureza. Essa proposta tem origem no Equador, tendo, na obra de Alberto Acosta (2016), uma importante referência.

Abya Yala, termo originário na língua do povo Kuna, significa terra madura ou terra em florescimento e tem sido utilizado como sinônimo de América. O povo Kuna é um povo originário do norte da Colômbia e, atualmente, localiza-se na costa caribenha do Panamá, em um arquipélago formado por quase 40 ilhas. *Abya Yala* vem sendo usado pelos povos originários do continente latino-americano como contraponto à construção do termo América. Embora tenha sido utilizada muito antes, essa expressão apenas se consagrou ao final do século XVIII e início do século XIX, como forma de luta e resistência no processo de independência, em contraponto aos conquistadores europeus. Assim, a expressão *Abya Yala* vem sendo cada vez mais utilizada pelos povos originários do continente e seus descendentes, com o propósito de construir um sentimento de unidade e pertencimento.

Dessa forma, conforme Silva (2019), retomamos aqui esse termo,

[...] como forma de ressaltar a noção de pertencimento cultural e político, como elemento fundamental na construção de uma epistemologia feminista descolonial pois, da mesma forma que os povos originários sofreram com o processo de colonialismo, as mulheres pertencentes a esses povos também sofreram o mesmo processo, aliado ao estabelecimento de um sistema patriarcal machista eurocêntrico (Silva, 2019, p. 182).

No que se refere ao campo teórico-metodológico que adotamos com as mulheres que participam de nossas investigações, assumimos o referencial da pesquisa qualitativa, mais especificamente, do campo das pesquisas (auto)biográficas. Essa perspectiva investigativa reconhece que as pessoas (todas elas) possuem conhecimentos e que esses devem ser valorizados, pois se constituem na forma como as pessoas se reconhecem no mundo, bem como o reconhecem nele. Essa perspectiva metodológica está alinhada com o reconhecimento dos saberes populares, especialmente das mulheres que participam de nossas investigações. Trata-se de mulheres indígenas do povo Saraguro, do Sul do Equador, e de mulheres pertencentes ao Movimento de Trabalhadores/as Rurais Sem-Terra – MST, da região Sul do Brasil.

Nesse campo metodológico, a pesquisa, por si só, já possui outro viés, que foge da perspectiva cartesiana de conhecimento, reconhecendo os saberes populares das mulheres que participam de nossas atividades. Reconhecemo-nas como detentoras de saberes e conhecimentos ancestrais que, passados de geração a geração, perpetuam conhecimentos que ressignificam suas existências e as colocam em diálogo com o mundo que as rodeiam.

Problematizando a extensão

Uma das autoras da presente escrita é docente de uma universidade brasileira há mais de vinte anos. Em sua vasta experiência enquanto formadora de professores e atuando como pesquisadora na área da educação, possui grande experiência extensionista, na qual coordenou diversos projetos e ações no campo da extensão acadêmica, implementando oficinas de artesanato com mulheres de classes populares em vários espaços, tanto urbanos como rurais.

Sempre percebemos a extensão como sendo algo impossível de se separar da pesquisa e do ensino, construindo a famosa tríade ensino-pesquisa-extensão, tão dita como frase de efeito em movimentos reivindicatórios, mas pouco vivida na prática universitária dos docentes em geral. Podemos citar como exemplo desse fato a aprovação da Resolução n. 7, datada de 18 de dezembro de 2018, que estabeleceu as diretrizes para as atividades de extensão nas universidades brasileiras. A referida resolução prevê que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Brasil, 2018, p.2). Essa simples deliberação fez com que houvesse uma verdadeira “corrida contra o tempo” em vários colegiados de curso para implementarem mudanças em seus currículos, tendo em vista a necessária incorporação de 10% da carga horária dos cursos em atividades de extensão.

Esse panorama revela um quadro assustador, pois nos deparamos com o fato de que diversos cursos superiores simplesmente até então compunham menos de 10% de sua carga horária curricular em atividades extensionistas, o que é, por si só, um panorama lamentável. Isso revela que a formação superior no Brasil não considera (ou considera muito pouco) o contexto de vida e a trajetória vivida pelas comunidades e pelas pessoas reais. Nossa concepção de conhecimento científico simplesmente alijou os saberes e conhecimentos das pessoas comuns que foram, historicamente,

vistas como seres que não possuíam conhecimento algum. Esse fato nos leva a um questionamento básico: a quem esses currículos que excluem a extensão acadêmica servem? Ou melhor dizendo: quais saberes os cursos superiores reconhecem como conhecimentos válidos do ponto de vista científico?

A perspectiva do pensamento decolonial visa problematizar os conhecimentos considerados científicos. Grosfoguel (2016) faz uma crítica à ciência hegemônica, ao reconhecer que a história ocidental realizou o que ele denomina de *epistemicídio*, o que fez com que as universidades ocidentalizadas reconhecessem como conhecimento válido os saberes gerados no Norte global, desvalorizando e menosprezando os saberes locais e desprezando os conhecimentos populares das comunidades locais, especialmente latino-americanas. Dessa forma, conhecimentos de grupos inteiros, como povos tradicionais, mulheres, etnias discriminadas, entre outros grupos, tiveram suas compreensões de mundo invisibilizadas em função da hegemonia dos conhecimentos eurocentrados, brancos e masculinos.

Identificamos na obra do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) a construção do termo *colonialidade*. Esse conceito abre a perspectiva de se reconhecer a atualização do processo de colonização e sua reprodução nos dias atuais. Essa perspectiva ajuda a entender por que os conhecimentos locais tem sido tão desvalorizados ao longo do tempo e porque a extensão universitária historicamente ocupa um lugar tão pequeno nos espaços acadêmicos do Sul global. Os conhecimentos reconhecidos pela colonialidade não reconhecem os saberes populares, compreendidos como não-saberes. O grande educador Paulo Freire já denunciava essa lógica nefasta na sua mais conhecida obra, *Pedagogia do oprimido* (1987).

Nesse livro, Freire realiza mais do que uma denúncia dos processos conservadores e rígidos de ensino-aprendizagem. Essa obra lançou as bases para uma nova perspectiva de construção de conhecimento, fundando as estruturas epistemológicas de sua constituição e criticando o que o autor chamou de *educação bancária*, uma educação na qual os professores simplesmente “depositam” conhecimentos (já prontos e acabados) na mente dos estudantes, vistos como seres sem conhecimentos e vazios. Freire revolucionou o pensamento pedagógico da época, reconhecendo, nas pessoas comuns, inclusive em pessoas analfabetas, a possibilidade de seres de conhecimento e, mais do que isso, conhecimentos populares viáveis e importantes.

No contexto histórico e político brasileiro, no qual suas ideias emergiram, seu pensamento foi bastante polêmico e rapidamente condenado pela elite brasileira,³ de caráter agrário e com forte exploração da mão-de-obra da classe trabalhadora. Portanto, sabemos o quanto as elites historicamente se beneficiaram da vulnerabilidade (econômica, mas também intelectual) do povo brasileiro. Existem diversos estudos sobre a elite econômica brasileira, pois essa classe social possui origem nos processos de colonização, baseada nas estruturas de poder e, em grande medida, baseada no racismo e no patriarcado, tendo a mão-de-obra escrava como base de sustentação. Além disso, o Brasil é marcado por posturas políticas autoritárias e antidemocráticas desse grupo, que possui, na classe média, grande aliada.

No livro *Extensão ou comunicação?* publicado pela primeira vez em 1969, no Chile, Freire problematiza a extensão agrícola, olhando para a realidade do campo e para a distância existente entre o agrônomo e o camponês. A obra, que poderia ser facilmente adaptada para a realidade universitária em várias áreas de conhecimento, mostra a forma equivocada com a qual a extensão era tratada à época. Pensamos que a discussão trazida no livro seja bastante atual nos dias de hoje, e a Resolução n.7 traz novamente à tona a questão principal, qual seja: o que entendemos por extensão? A Resolução apresenta sua obrigatoriedade, no entanto, questões fundamentais ainda se impõem, tanto sobre sua compreensão como quanto sobre sua implementação.

Na obra citada acima, Freire problematiza o próprio termo extensão, a partir de uma análise linguística e semântica da palavra. Não iremos retomar aqui essa análise em detalhes, que é mais bem delineada na obra original, mas podemos adiantar que Freire chega à conclusão de que o termo deve ser superado, pois remete à uma noção equivocada do tipo de atividade que defende. Para o autor, a palavra extensão é facilmente compreendida como estender algo a alguém, como transmitir algo, no caso de conteúdos prontos, que remetem facilmente à invisibilidade dos sujeitos concretos, que passam a apenas ser vistos como recebedores de algo pronto e, consequentemente, não percebidos enquanto seres de conhecimento. Dessa forma, conforme Freire, “parece-nos, entretanto, que a ação extensionista envolve, qualquer que seja o setor em que se realize, a necessidade que sentem aqueles que a fazem, de ir até a ‘outra parte do mundo’, considerada inferior, para, à sua maneira, normalizá-la” (Freire, 1983, p. 13).

Freire reconhecia essa perspectiva como uma compreensão ingênua do conhecimento humano, pois tal compreensão percebe o conhecimento como algo estático e imutável, passível apenas de ser transferido a alguém, que deve aceitar passivamente essa imposição. Freire denominou esse processo de invasão cultural, uma vez que desrespeita os saberes locais e impõe conhecimento de forma autoritária a pessoas que são consideradas desprovidas de conhecimento.

Nessa perspectiva Freire condenou o próprio conceito, buscando sua substituição pelo termo *comunicação*, que traz em si o reconhecimento de dialogicidade entre saberes e a possibilidade de aprendizagens mútuas, entre os polos da relação de ensino-aprendizagem. Nessa relação horizontalizada, existe o reconhecimento de uma diversidade de conhecimentos e de um movimento que faz com que a ciência sempre possa se reinventar e se renovar, criando-se saberes novos e motivados pela necessidade concreta da superação de dificuldades pelas comunidades existentes.

Trazemos Freire, pois temos consciência que sua obra continua atual. Oferecemos, aqui, um exemplo que elucida essa afirmação: uma das autoras do presente texto é docente de uma universidade brasileira e, entre 2013 e 2016, atuou na equipe da Pró-Reitoria de Extensão de sua instituição. Nesse período, o projeto de gestão universitária da época tinha, dentre outros objetivos, a intenção de elaborar projetos extensionistas com a comunidade da região e, para isso, buscava construir uma aproximação e um diálogo com os movimentos sociais e organizações da sociedade civil organizada local, para a construção coletiva de propostas e projetos de ações nas áreas de conhecimento nas quais a universidade atuava. Para tanto, estudantes de diversos cursos de graduação da universidade foram selecionados para atuar como bolsistas nesse movimento coletivo que estava sendo construído, uma vez que desejávamos que ocorresse com a forte presença da comunidade e dos estudantes da instituição acadêmica.

Já nas primeiras reuniões com a equipe de estudantes selecionada, um jovem se destacou por demonstrar muita curiosidade e interesse em conhecer a proposta. Ele fazia muitas perguntas e questionava os coordenadores sobre a proposta a todo momento. Parecia ávido por participar, dando a impressão que realmente estava entusiasmado. Demonstrava interesse por compreender o que era a extensão, o que isso significava e o que, exatamente, teria que fazer. A equipe diretiva, especialmente a professora que estava a cargo de coordenar essa equipe, estava muito feliz com seu interesse, interpretando como uma saudável “curiosidade epistêmica”. No entanto, para a

completa surpresa da docente, logo em seguida, o estudante solicitou uma reunião e, na ocasião, disse que gostaria de desistir da bolsa, embora reconhecesse que estava precisando do recurso financeiro para se manter na cidade. Surpreendida com o fato, a professora perguntou o motivo pelo qual o aluno decidiu desistir de participar da proposta, inclusive desistindo de uma bolsa de extensão para isso. A professora pensou que houvesse acontecido alguma situação específica, como alguma desavença com alguém da equipe, por exemplo. Todavia, não era nada disso: o aluno desistiu de participar da proposta porque não desejava atuar na extensão universitária. Mais do que isso, disse que não era isso que esperava para sua formação na universidade e que, para ele, fazer um curso “superior” não incluía este tipo de atividade. O aluno afirmou de forma categórica que o que esperava da universidade era ter acesso a boas aulas, de boa qualidade, “dadas” por bons professores. E isso não incluía ter nenhuma relação com a comunidade, pois, para ele, isso não fazia parte de uma formação universitária de qualidade. E ponto final. Simples assim.

Aqui não faremos menção a nenhum aspecto mais específico dessa situação, como o nome do estudante ou o curso ao qual esse pertencia à época, haja vista que se trata de uma situação isolada, que não podemos, de forma alguma, generalizar para o universo de seu curso e/ou área de conhecimento. Queremos demonstrar com esse episódio o perfil de formação que, em muitos momentos, os estudantes esperam receber das universidades, algo muito próximo ao que Freire denominava de educação bancária. Nessa perspectiva bancária, não existe espaço para a extensão, pois os saberes populares e as necessidades das comunidades não são de interesse da formação acadêmica. Infelizmente, esse estudante chegou à universidade ainda muito jovem, já encharcado dessa visão reducionista de formação, esperando, pacientemente, pelos “depósitos” de conhecimentos colonializados, eurocentrados e inertes realizados pela educação bancária.

Assim, utilizamos esse exemplo aqui como forma de ilustrar as dificuldades que a incorporação da extensão enfrenta no universo das universidades brasileiras. Sem querer generalizar, sabemos o quanto a educação bancária e todo o imaginário dela ainda se fazem presentes nos espaços acadêmicos.

Nosso universo feminista: diálogo entre a extensão e a arte popular

Em nossas experiências com mulheres de grupos periféricos, o artesanato funciona como uma ferramenta potente para problematizar o trabalho industrial na lógica do capital. Localizado no entrecruzamento do campo da arte e do trabalho, o artesanato visibiliza conhecimentos populares de gerações e gerações de mulheres, na construção de produtos/elementos que podem tanto ser artefatos de consumo como podem se constituir em elementos artísticos. Reconhecemos que o artesanato se mantém ao longo do tempo como um trabalho manual que se constitui em uma forma de resistência ao processo de produção industrial em massa, que aumentou a produção de mercadorias de uma forma gigantesca, possibilitando a ascensão do modo capitalista de produção, suplantando a manualidade advinda dos processos de produção de mercadorias de formas artesanais, hegemônicos nos períodos históricos anteriores à Revolução Industrial.⁴

No entanto, o artesanato, embora perdendo sua hegemonia, também se coloca no limiar entre a arte e a técnica. No entanto, afinal, o que é a arte popular? Em que ela se diferencia da arte em geral? Qual seu papel no que se refere ao universo do feminino? E como a extensão universitária pode ser aliada nisso?

Reconhecemos que são muitas e múltiplas as linguagens que a arte popular possui. Nossas experiências com mulheres e artesanato, que trazemos aqui, ocorrem no campo do bordado no Brasil e com artesanato feito com miçangas no Equador. Aqui, a arte popular é vista como uma forma de conhecimento das mulheres e visibiliza a forma como elas se relacionam com o mundo, fazendo suas “leituras” do mundo, na perspectiva da educação popular.

Em nossas experiências extensionistas no Brasil, foram realizadas diversas atividades extensionistas com mulheres vinculadas ao MST no Sul do país. Nesse período, foram realizadas oficinas de artesanato com os grupos de mulheres assentadas, no qual foram trabalhadas técnicas artesanais. Além disso, esses momentos se constituíram em fortes experiências de formação para todas as envolvidas, tanto as mulheres camponesas como as estudantes universitárias. Essas experiências na área da extensão funcionaram em conjunto com investigações, aliadas a processos de ensino-aprendizagens. Afirmamos isso para dizer que defendemos a tríade ensino-pesquisa-extensão, amplamente divulgada nos meios acadêmicos e que se transforma em palavra de ordem de qualquer

movimento reivindicatório das categorias de profissionais do universo acadêmico brasileiro. No entanto, para além da mera anunciação, sua implementação sabemos ser demasiada complexa e difícil de ocorrer, pois a estrutura acadêmica que parcelou o conhecimento em fatias (disciplinas e componentes curriculares) alijou os saberes populares da possibilidade de desenvolvimento científico.

Nós assumimos o desafio de aproximar e fazer dialogar o meio acadêmico (reconhecendo se tratar de nosso espaço de formação e atuação) com os contextos populares, buscando construir lócus extensionistas que escapem à lógica do mero assistencialismo, algo que não queríamos em hipótese alguma reproduzir. No Brasil, o trabalho extensionista com mulheres camponesas do MST durou em torno de seis anos e gerou diversos frutos, inclusive já divulgados em publicações anteriores.⁵ Para esse momento, podemos citar, como exemplo, um trabalho de bordado realizado com mulheres assentadas do MST, utilizando a técnica de bordado chileno denominado *Arpillería*. Esse bordado se origina no Chile e possui uma história de resistência política à ditadura chilena, quando mulheres chilenas passaram a bordar nas roupas dos seus familiares, desaparecidos políticos no período da ditadura, cenários de denúncia da violência às quais seus parentes próximos tinham sido submetidos.

Nessa técnica, que se transformou em campo de estudo de uma pesquisa na pós-graduação, as camponesas foram convidadas a construírem suas narrativas de vida em forma de bordado.

A figura 1 apresenta uma das produções dos bordados confeccionados pelas mulheres participantes nessa investigação, que esteve vinculada ao projeto de extensão. O bordado mostra o contexto de vida da mulher camponesa, como a produção agrícola e a família, que estão em destaque no artesanato produzido.



Figura 1: Bordado realizado na técnica de *arpillería* por uma camponesa do MST, participante do Projeto na cidade de Pinheiro Machado/RS/ Brasil. Fonte: Godinho, 2017.

No excerto a seguir, a mesma artesã narra a trajetória inicial naquele lugar, as dificuldades de adaptação e os desafios encontrados no processo de assentamento. Sobre isso, a assentada disse que

O lugar onde temos a nossa casa era chão de mato, não tinha banheiro, mas quando a nossa casa veio ela tinha banheiro, quanta coisa veio quebrada, quando mudança chegou, tudo estava estragado. Quando cheguei aqui em 1997 me deu um desespero, era tudo mato, chorei muito debaixo da lona preta, levamos um ano para ganhar a nossa casa. Começamos a lidar na terra e plantar. Hoje temos de tudo! (Narrativa da agricultora do MST e autora do bordado, 2016).

No trecho a seguir, a artesã fala sobre o processo de luta pela terra no movimento social e salienta a importância do trabalho de ter bordado sua própria trajetória de vida.

Sinto que bordei a minha vida nesta tela, porque é muito importante para mim ter um lugar onde eu possa ter animais, a minha casa, o meu lote, a minha horta, ter o meu lar. Antes do assentamento aqui só tinha quase fazendeiros, mas com o passar do tempo isso foi mudando e claro que ainda tem. E também tem gente que ainda fala mal de nós, mas são pessoas que não entendem nossa luta. Pois foi com a nossa chegada no município que a cidade começou a melhorar e a evoluir (Narrativa da agricultora do MST e autora do bordado, 2016).

Destacamos que todo esse trabalho somente foi possível a partir da execução de projetos extensionistas promovidos pela universidade. Dessa forma, defendemos fortemente a existência da extensão, pois reconhecemos o seu importante papel e acreditamos no seu potencial transformador, desde que seja realizada *com* os sujeitos e nunca *para* os sujeitos, na dialética da relação entre teoria e prática, de forma que uma se alimente e fortaleça a outra.

Com o trabalho extensionista que realizamos no período de seis anos com grupos de mulheres assentadas do MST no Sul do Brasil, pudemos vivenciar as potencialidades do artesanato na produção de conhecimento e de empoderamento das mulheres envolvidas. No grupo das participantes, eram comuns relatos afirmando que, até então, nunca haviam pensado sobre a complexidade das atividades exercidas por suas mães e avós, que costuravam, cozinhavam, limpavam, cuidavam de toda a casa e das pessoas que ali moravam, somando todo o trabalho doméstico com o trabalho exercido na roça, na produção agrícola e agrária, na lógica da pequena produção familiar no campo.

O trabalho de extensão realizado com as agricultoras foi todo realizado em forma de oficinas e rodas de conversa. Esses espaços

não apenas constroem ambientes para reflexão e emancipação na vida da mulher camponesa, mas favorecem um ambiente propício para a socialização, amizade e troca de experiências, construindo-se, dessa forma, os alicerces para um processo de sororidade, algo que em diversos momentos foi possível observar-se nos grupos (Silva, 2019, p. 192).

Eli Bartra (2019), pesquisadora mexicana que trabalha com artesanato e feminismo, escreveu um texto potente e complexo sobre arte popular, mulheres e identidades. Neste texto, ela aborda a ideia de fronteira, mostrando sua potencialidade, pois, ao mesmo tempo que pode representar formas de apartação – geopolítica, econômica, social, entre outras – as fronteiras também podem representar uma “recuperação identitária” (Bartra, 2019, p. 155). Bartra cita como exemplo as lutas dos povos indígenas e de outras comunidades racializadas, como os povos negros, que defendem suas fronteiras étnicas, na pauta da defesa de seu pertencimento e suas ancestralidades.

No universo da arte popular e do que Bartra chama de “arte ilustrada”, também existem fronteiras, embora muitas vezes difusas. Para a autora,

A fronteira entre a arte popular e a arte ilustrada é claramente de classe. Porém, (entre arte e artesanato popular) não existe fronteira de classe, porque tanto a arte como o artesanato popular compartilham a mesma origem de classe social. Não é a sua função. A arte popular tem principalmente (mas não apenas) uma função estética e o artesanato (embora sua estética) tem uma função essencialmente prática-utilitária (Bartra, 2019, p. 157, tradução nossa).

Dessa forma, compreendemos que tanto o artesanato como a arte popular estão imersos em uma perspectiva classista e é nesse campo que atuamos com as mulheres camponesas brasileiras e indígenas equatorianas. Identificamos que várias fronteiras atravessam a arte popular e o artesanato, pois, além da fronteira de classe, também se reconhece fronteiras étnicas, de gênero, de trabalho (manual e/ou intelectual) e de conhecimento (teórico e/ou prático). Não à toa sabemos o quanto a arte popular e o artesanato tem sido, historicamente, desvalorizado e discriminado em função da arte de caráter erudito e elitista. Para Bartra,

No entanto, é precisamente em virtude desta carga identitária que define, que reúne o que é comum, que é possível falar de arte popular diferente da arte ilustrada, de arte das mulheres, diferente da dos homens, e podemos falar de povos negros ou índios diferentes dos mestiços. A branquitude também compõe um conjunto de sujeitos racializados que dominam nossa região desde a colonização. Além de todas essas fronteiras existem as de classe social. Fronteiras, todas elas, que se manifestam e se expressam de múltiplas e diversas formas nas artes (Bartra, 2019, p. 158, tradução nossa).

Nós, assim como Bartra, defendemos uma arte popular de cunho feminista, pois compreendemos que “cada gênero produz o que produz de acordo com a sua *experiência* de vida. A arte popular das mulheres está incrustada nas experiências de vida distintas das dos homens” (Bartra, 2019, p. 159). São essas experiências de vida que as atividades extensionistas, em conjunto com práticas investigativas de cunho biográfico, podem ressignificar e potencializar em uma utopia do *Bem Viver*.

A outra autora dessa escrita é equatoriana e artesã há mais de 30 anos. Isso a motivou a realizar uma tese de doutorado que buscou tecer uma relação entre a sensibilização estético-ambiental e a tecelagem elaborada com miçangas. Porém, antes de acontecer essa experiência que vinculava sua vida acadêmica à vida cotidiana, participou de inúmeras rodas de tecelagem (com miçangas e palha), de tear e também de bordado.

Nessas rodas, surgiram apreciações que foram posteriormente aprofundadas, através da interlocução com nove mulheres indígenas artesãs do povo Saraguro do Equador, no ano de 2021, durante a elaboração da tese de doutoramento. Nessa experiência, tornaram-se ainda mais evidentes a precarização laboral enfrentada pelas mulheres artesãs no país e a carência de apoio e valorização, tanto em nível estatal quanto em relação à atividade artesanal em si.

Além disso, existe um peso que as mulheres indígenas andinas, como é o caso daquelas do povo Saraguro, carregam: elas são vistas como guardiãs da cultura e delas depende a manutenção da identidade grupal, pensada desde o uso da vestimenta tradicional até a elaboração dos adornos corporais utilizados cotidianamente e nas diversas festividades. Essas mulheres foram pensadas para ser imutáveis, fixadas no tempo e mantidas dentro das suas casas, realizando o artesanato e as tarefas domésticas que permitam cumprir, também, com os cuidados da família (Crain, 1996).

Através de vários momentos disruptivos, provocados pelas artesãs mais jovens, em Saraguro essa situação foi mudando, a ponto de que o artesanato elaborado com miçangas fosse considerado como uma oportunidade de emancipação e liberdade econômica para essas mulheres. Além da independência financeira, existe, entre essas interlocutoras, orgulho e reconhecimento, sabendo que são capazes de elaborar tecelagens incríveis e que podem se capacitar constantemente para inovar, sem, contudo, esquecerem-se das técnicas que lhes foram ensinadas desde crianças, pelas mulheres mais velhas das suas famílias e pelos seus bairros de moradia (Torres-Arévalo, 2022).

Esse “acordar” do que foi imposto e pensado para elas em nome da tradição, esteve muito marcado pela presença de uma antropóloga que chegou naquele local há muitos anos, para compartilhar com elas a experiência das associações de mulheres nos Estados Unidos da América (EUA). Com isso, as mulheres artesãs puderam se beneficiar não apenas a nível de técnicas e aprendizado, mas também pelo fato delas se fortalecerem e conseguirem tornar o espaço público em um lugar de comercialização. Dessa forma, essa antropóloga abriu o caminho a práticas extensionistas que favoreceram notavelmente essas artesãs e que são sempre mencionadas, embora já tenha se passado alguns anos (Torres-Arévalo, 2022).

As rodas de tecelagem, por sua vez, favorecem também uma interação bastante interessante. Nelas, o intuito é aprender diversas técnicas por meio do exercício de compartilhar temáticas nas quais todas consigam opinar, sentindo-se confortáveis para isso. Nesse sentido, é evidente como, conforme vão acontecendo as sessões, os laços de solidariedade vão se fortalecendo. São vivências únicas, marcadas por sentimentos muitos profundos e, após experimentá-las inúmeras vezes, é possível manifestar hoje que esses espaços se constituem em lugares seguros, nos quais as mulheres podem se sentir apoiadas, ouvidas e apreciadas.

Para ilustrar o poder e o impacto dessas rodas, compartilharemos uma experiência em uma roda de tecelagem com miçangas. A segunda autora deste texto estava passando por um momento de vulnerabilidade econômica, física e mental e decidiu participar dessa roda, oferecida pela prefeitura da sua cidade e voltada para, como diziam os organizadores: “mulheres em situação de vulnerabilidade que precisam mudar sua situação financeira”. Após passar por diversos testes que comprovaram sua situação, ela foi aceita e começou a frequentar as aulas.

No primeiro dia, o cenário foi catastrófico: sua cor de pele (branca, mesmo sendo *mestiza*), fez com que as outras mulheres achassem que ela não pertencia à essa realidade. Em um primeiro momento, foi inclusive confundida com a instrutora e, quando as suas colegas notaram que se tratava de outra pessoa, passaram a lhe ignorar. Foi um momento de muito aprendizado. Um sentimento confuso, como se acontecesse uma “reparação histórica” por parte das outras mulheres que sempre foram excluídas por seu fenótipo.⁶

Retomando esse episódio, após lutar muito com a vontade de não querer voltar nos outros dias, pouco a pouco foi entendendo que esses espaços são, na realidade, lugares muito íntimos e profundos para as mulheres que os habitam. Não se trata de rodas nas quais se compartilham técnicas artesanais; essas rodas são muito mais do que isso. O movimento das mãos favorece também o movimento de sentimentos e emoções que não podem ser faladas sem serem sentidas profundamente. Muitos relatos que são compartilhados nas rodas não podem ser ditos em voz alta, seja com quem for. Esses lugares se configuram como um espaço seguro, sem medo e nem julgamentos. Por isso, precisam ser forjados dentro de um contexto de muita confiança.

Com muita paciência e empatia, a situação foi mudando: a autora, aos poucos, estava sendo parte da manada, ou seja, estava sendo considerada uma amiga. Após relatar a sua história, algo se quebrou nas outras mulheres. Foi compreendido que, o fato de ser mulher, vem também carregado de histórias tristes, em diversas magnitudes e que, nem sempre a cor de pele modifica essas situações ou nos protege totalmente. Foram momentos muito tristes, indignantes e, ao mesmo tempo, tão gratificantes. As histórias narradas quebravam o coração; nasciam emoções que não podiam ser contidas. Porém, existia também humor envolvido. As risadas tentavam comunicar que essas situações estavam sendo superadas e que o medo e a dor estavam se afastando por meio desses exercícios de partilhas profundas.

Dessa roda, surgiram grupos de apoio para emergências, principalmente aquelas vinculadas à violência intrafamiliar. Muitos aprendizados e sentimentos surgiram dela, principalmente a necessidade de compartilhar experiências, para que surjam novas rodas que estejam melhor estruturadas. A riqueza e a profundidade dessas interações precisam ir além das palavras, precisam ser vividas, compartilhadas e divulgadas.

Por meio desses relatos, acreditamos que é essencial vincular as experiências que emergem das rodas de tecelagem, as próprias técnicas artesanais e as reflexões que surgem nos diálogos universitários (como na elaboração da tese), colocando-as em prática e compartilhando-as com a comunidade. Essa iniciativa não apenas abre horizontes emancipatórios para as mulheres, mas também cria espaços nos quais seja possível estabelecer uma comunicação segura e acolhedora. Lembramos, sobretudo, que a linguagem nem sempre é falada, nem escrita e que pode sim ser universal e estar representada através de fios, agulhas e pontos.

Considerações finais

Reconhecemos que a Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018, do Conselho Nacional de Educação (CNE), que estabelece as “Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14” (Brasil, 2018, p.1), institui os alicerces para a aplicabilidade da extensão nos cursos superiores brasileiros. Esse processo tem sido denominado de *curricularização da extensão* universitária.

Essa resolução prevê que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Brasil, 2018, p.2). Dessa forma, tal obrigatoriedade estimula a formação integral, intervindo diretamente nos currículos formativos a nível superior no país, incorporando as comunidades externas e seus saberes. Assim, a resolução citada reconhece os saberes populares e valoriza o conhecimento em prol da realidade brasileira em sua diversidade.

Finalizamos o texto retomando o que nos motivou a escrevê-lo: os desafios que a curricularização da extensão universitária aponta. Aprovada recentemente, a curricularização da extensão universitária pode apontar para a necessidade de assumirmos o desafio de concretamente construirmos universidades que incorporem os saberes populares e que não apenas o reproduzam, mas que reconheçam sua existência e os vejam como ponto de partida – e não necessariamente de chegada. Pensamos que a educação, de forma geral, e a educação superior, em particular, devem construir competências nos estudantes para capacitá-los para o exercício de manejo e construção de conhecimentos que possam ser ferramentas potentes para a emancipação humana, especialmente para as mulheres. Acreditamos que os saberes acadêmicos podem contribuir bastante para o processo emancipatório das mulheres que vivem em situação de subalternidade e vulnerabilidade.

Todavia, para que isso aconteça, precisamos definir o que entendemos por extensão e, mais do que isso, precisamos olhar com muita atenção para os currículos que temos em nossas instituições. Isso remete diretamente à imprescindível reflexão sobre o perfil de profissionais que desejamos formar e o tipo de país que almejamos construir, sob o risco de perpetuarmos práticas de invasão cultural ou assistencialismo — atitudes que devemos rejeitar com veemência.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Elefante, 2016.

BARTRA, Elí. ¿Borrar fronteras?: arte popular y artesanías. In: BARTRA, Elí; MOCTEZUMA, Liliana Elvira; OÑATE, Marisol Cárdenas (Orgs.). **Estética y prácticas artesanales**: mujeres, feminismo y arte popular. Ciudad de México: UAM, 2019. P. 155-159.

BRASIL. **Resolução n. 7 de 18 de dezembro de 2018**. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei no 13.005/2014. Brasília, 2018. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/pdf/CNE_RES_CNECESN72018.pdf. Acesso em: 23 mar. 2024.

CRAIN, Mary. **La interpenetración de género y etnicidad**: nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito. In: HERRERA, Gioconda. **Estudios de género**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996. P. 353–381.

EGGERT, Edla; SILVA, Márcia Alves da; LIBERA, Aline Lemos da Cunha Della. From the Interpenetrating Threads of Weaving: a Concept for Feminist Studies. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 30, n. 2, e77384, 2022.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GODINHO, Eliane. **O “artesanato de si” de mulheres assentadas do MST**: um processo político pedagógico feminista pelo viés da educação popular. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

IGREJA, Rebeca L.; RAMPIN, Talita Tatiana D.; CAMACHO, Teresa S. Abya-yala: acesso à justiça e direitos desde perspectivas latinoamericanas. **Revista Sobre Acesso à Justiça e Direitos nas Américas**, v. 1, n. 1, Brasília, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/abya/article/view/46924/36233>. Acesso: 13 jun. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber – eurocentrismo e ciências sociais**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Márcia Alves da. Construindo uma epistemologia feminista decolonial em Abya Yala: narrativas de mulheres camponesas do MST. In: SILVA, Márcia A. da; ROSA, Graziela R. da. (Orgs.). **Pedagogias populares e epistemologias feministas latino-americanas**. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. P.180-198.

SILVA, Márcia Alves da. Educação popular feminista em uma perspectiva decolonial latino-americana. **Acta Scientiarum Educacion**, Maringá, v. 44, e52637, 2022. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-52012022000100101&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 jul. 2024.

SILVA, Marcia Alves da. Pedagogia feminista: narrativas autobiográficas, saberes e fazeres de mulheres camponesas. **Educação UNISINOS**, São Leopoldo, v. 22, n. 4, p. 316-323, out. 2018. Disponível em:

http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-62102018000400316&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 29 mar. 2024.

SILVA, Márcia Alves da. Pensamento decolonial feminista do Sul: uma experiência de educação popular a partir de narrativas de mulheres camponesas. **Eccos Revista Científica**, São Paulo, n. 54, e17322, jul. 2020. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-92782020000300204&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 fev. 2024.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TORRES-ARÉVALO, Lissette. **Sensibilización ambiental a partir del tejer con mullo**. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2022. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000015179.pdf>. Acesso em: 08 julho 2024.

NOTAS

-
- 1 Para conhecer mais sobre a perspectiva proposta pelo conceito de *Bem Viver*, ler o livro do equatoriano Alberto Acosta denominado *Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos* (2016). A referência completa se encontra ao final do presente texto.
 - 2 Para entender mais sobre o significado de *Abya Yala*, ler Igreja, Rampin e Camacho (2017). A referência completa se encontra ao final do texto.
 - 3 Sobre a elite brasileira, sugerimos a leitura das obras do sociólogo brasileiro Jessé Souza (2018, 2019). As referências completas estão ao final do texto.
 - 4 Sobre esse assunto, sugerimos a leitura da obra *Artífice* (2009), do sociólogo norte-americano Richard Sennett. Nesse livro, o autor descreve o período histórico da passagem da manualidade para a industrialização, demonstrando as perdas que a humanidade obteve nesse processo.
 - 5 Algumas reflexões sobre a experiência com camponesas do Sul do Brasil podem ser encontradas nas publicações de Silva (2018, 2019, 2020, 2022). Cf. também Eggert, Silva e Libera (2022). As referências completas se encontram ao final do texto.
 - 6 A título de parêntese nesta narrativa, isso tem ocorrido com a autora com frequência em rodas de tecelagem e outros espaços dos quais participa.

Devir-pombagira: monstrosidades cuir no Reinado Catão dos Brasis

Becoming-pombagira: cuir monstrosities in the Reinado Catão dos Brasis

Devenir-pombagira: monstrosidades cuir en el Reino Catão de Brasis

Raphael Ribeiro da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: phribeirodi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5062-217X>

Flávia Lages de Castro

Universidade Federal Fluminense

E-mail: flavialages@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8182-5201>

RESUMO

O presente artigo se propõe a trazer para o centro do debate as diferentes corporalidades e suas vivências nas práticas religiosas contemporâneas, especificamente nas religiões de terreiro. Corpos dissidentes, aqui tomados pelo olhar sobre as pombagiras, ajudam-nos a debater noções reais ou fantasiosas de monstrosidades e normalidades, de performances femininas e o que se veta e incentiva nessas. Ao escolher analisar as dissidências de performances e corporeidades através de elementos considerados transgressores, buscamos expor as contradições, complexidades e ambivalências do que e como se apresentam essas entidades marginais das crenças não menos marginalizáveis. Buscamos, assim, navegar por ecologias sabidamente coloniais para propor visões mais pautadas na decolonialidade.

Palavras-chave: *monstrosidades; performatividade marginal; pombagira; saberes de terreiro; ciências da religião.*

ABSTRACT

This article aims to bring different corporalities and their experiences in contemporary religious practices, specifically in terreiro religions, to the center of the debate. Dissenting bodies, here taken to look at the pombagiras, help us debate real or fantasy notions of monstrosities and normalities, of female performances and what is vetoed and encouraged in these. By choosing to analyze the dissidences of performances and corporeality through elements considered transgressive, we seek to expose the contradictions, complexities and ambivalences of what and how these marginal entities of no less marginalizable beliefs present themselves and, thus, navigating through known colonial ecologies, propose visions more based on decoloniality.

Keywords: *monstrosities; marginal performativity; pombagira; terreiro knowledge; religious sciences.*

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo traer al centro del debate diferentes corporalidades y sus experiencias en las prácticas religiosas contemporáneas, específicamente en las religiones terreiros. Los cuerpos disidentes, aquí examinados desde el punto de vista de las pombagiras, nos ayudan a debatir nociones reales o fantásticas de monstruosidades y normalidades, de actuaciones femeninas y de lo que se veta y fomenta en ellas. Al optar por analizar las disidencias de las performances y la corporalidad a través de elementos considerados transgresores, buscamos exponer las contradicciones, complejidades y ambivalencias de qué y cómo se presentan estas entidades marginales de creencias no menos marginables y, así, navegando a través de ecologías coloniales conocidas, proponemos visiones más basadas en la descolonialidad.

Palabras clave: *monstruosidades; performatividad marginal; Paloma vueltas; conocimiento terreiro; ciencias religiosas*

Data de submissão: 26/07/2024

Data de aprovação: 29/11/2024

Introdução¹

À revelia do mundo, eu as convoco a viver, apesar de tudo, na radicalidade do impossível (Jota Mombaça).

O presente artigo percorre, de certo modo, as vivências de pessoas que não são centrais e nem podem se autointitular neutras, posto que são o “outro” em grande parte das classificações euro-cis-masculino-hetero-branco centradas. Na estrutura geopolítica e econômica das realidades sociais, pobres são os corpos posicionados à margem e fora da hegemonia econômico-política capitalista das grandes cidades, em um sentido objetivo, geográfico e, em outro, o que impede tácita ou explicitamente a existência desses em determinados lugares. Nesse sentido, faveladas são aquelas pessoas que habitam o espaço geográfico, mas também epistêmico e identitário, das favelas, conjuntos habitacionais, morros e cortiços, que, em diversos espaços-tempos do mundo, espectram as colonialidades do poder, do ser e do saber; espectram o racismo, o machismo, a homofobia, o classismo e toda sorte de opressões, que se interseccionam. Portanto, a posicionalidade epistêmica deste texto, passa por corpos brancos, um afeminado quando lhe cobram masculinidade, outro cuja performance de feminilidade nunca foi uma prioridade.

Corporalidades dissidentes têm, na força da presença dos espíritos femininos subversivos e livres das pombagiras, sua potência epistemológica. É uma inscrição corporal, essa presença invisível, mas transformadora no corpo e na esfera espiritual, da presença e da sensação corporal. Do atravessamento no corpo afeminado, que é hospedeiro de uma vivência transgressora e, de certa forma, abjeta. Do corpo da mulher-livre-prostituta das esquinas, da bruxa queimada pela inquisição, da bêbada das madrugadas, das largadas pelas marquises, das mendigas com filhos pelas ruas e na barriga mais um. De tudo que a masculinidade, enquanto poder e tecnologia espectral de colonialidade e poder, considera como objeto, estéril e repugnante. Assim são exus e pombagiras, a imensa miríade de possibilidades que implodem moralismos judaico-cristãos:

Exus e pombagiras são bons exemplos de como essa religião é capaz de incluir toda e qualquer característica do humano no sagrado. A respeito dos primeiros, Liana Trindade afirma que esta entidade “culturalmente configura os caracteres psicológicos censuráveis e como herói “trickster” representa a possibilidade de obter as aspirações desejadas”. O exu pode ser um aliado audaz ou inimigo perigoso e cada posição depende também de como se coloca o sujeito que com ele se relaciona. Companheiro, protetor e guardião são ainda qualidades que o definem, fazendo com que os sujeitos que o incorporam mantenham com ele relação de grande respeito e gratidão. Para Vagner Silva, o exu é também um ícone da própria sociedade brasileira, padroeiro do carnaval, surgiu fortemente na obra de Jorge Amado e também na figura de Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”; exu é o “anti-herói”, um contestador da ordem e senhor das ruas. Ao lado deles, nem atrás nem na frente, encontramos as pombagiras. Igualmente transgressoras, essas mulheres também povoam o imaginário brasileiro com todo seu vermelho lascivo que exala

sinal de perigo. Para a maioria dos umbandistas, as pombagiras são exus femininos, tão contraditórias, complexas e ambivalentes quanto seus correspondentes masculinos (Barros; Bairrão, 2015, p. 128).

O que entendemos, neste artigo, enquanto *cuir*, no lugar da construção norte-americana *queer*, em todas suas acepções, trata-se de uma escolha geopolítica e epistêmica. Longe de ser apenas uma escolha terminológica, é um exercício crítico de localização epistêmica, algo que consideramos de grande importância e urgência nos estudos e práticas de pesquisa. Na perspectiva de reposicionamento ético-político e mais, geopolítico, buscamos, com isso, inserir, no discurso e na genealogia de nosso pensamento, ações, histórias e vivências sexodissidentes locais, que por muito tempo foram omitidas nas histórias globais de sexo-gênero. Vale ressaltar que *cuir* é mais do que uma tradução do *queer* desde o Sul, mas um aglomerado de tensões, ressonâncias e contradições das muitas escrituras ontológicas, possíveis desde as grafias dos corpos-saberes das dissidências sudacas.

Trazemos aquilo que aprendemos com Diego Falconí Trávez, Lourdes Martínez-Echazábal, Joseph M. Pierce, Salvador Vidal-Ortiz e Maria Amelia Viteri, no dossiê conjuntamente organizado, intitulado *Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável*, publicado no segundo semestre de 2021, na revista científico-acadêmica *PeriodiCus*, na qual nos apontam:

O pensamento anticolonial (especialmente aquele focado na ancestralidade) nos ensinou que o conhecimento não é monolítico, e que, ao invés de uma dialética hegeliana, um binarismo complementar no conhecimento vai além e se move através de opostos hierárquicos (homem/mulher, branco/preto, hetero/homo, Norte/Sul) (Trávez *et al.*, 2021, p. 3).

Nesse caso, pensando nas experiências por entre quintais e terreiros, solos multitemporais nos quais estão assentados os nossos Brasis, acionamos as pombagiras enquanto elementos de presenças, que nos levarão a pensar sobre as possibilidades de *devires-monstras*. Devires, esses, que rasuram os horizontes de expectativas dos modos de ser, pensar e viver neste mundo. Devires que agem contra e que abrem possibilidades de espaços-tempos outros, gerando contratemporaneidades, conceito cunhado por Denise Carrascosa, professora de literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Devires que rasuram, que contracolonizam aquilo que entendemos por *edifício colonial*, sob o qual tentamos resistir e existir. Denise Carrascosa, ao entender o “con(tra)temporâneo” enquanto uma linha de força, posiciona-o enquanto elemento agenciador de certas práticas que:

para além de lidarem com a simultaneidade da tríade entre aquilo que está no próprio tempo, contra e a seu favor, subrepticamente fazem exceder aquele traço contrário, tensionador, deslocador das margens do pensamento, das representações e das produções cotidianas (Carrascosa, 2014, p. 120).

Nesse sentido, vivemos em uma temporalidade atravessada por flechas que lutam contra o seu próprio tempo e seu *modus operandi*, em um esforço contínuo de levá-lo a se salvar de si mesmo. De salvar o próprio tempo de todos aqueles que, imbuídos de poder, progresso e capital, elaboram, cotidianamente, a cisão dos espaços em vidas dignas de viver, em detrimento de outras – essas dignas apenas do “fundo da existência”. As contratemporaneidades que se abrem diante de nós, a partir das vivências dos devires, percorrem as ruas escuras de um mundo que desaba, sobrecarregado. Nas nossas monstruosidades do vivível, desenhamos um mundo outro, atravessado por um *mapa das brechas*,² como já nos apontou Jota Mombaça. Esse mapa, a meu ver, trata-se de uma cartografia das monstruosidades que nos habita.

Falar da monstruosidade é também falar do nosso devir-animal. É um atravessamento cortante e agudo dentro de nós. A exposição de um avesso. Cravada nas cavidades das nossas existências. Espaço obtuso. Fundo, profundo e obscuro, mas não distante do que somos, da massa de existência que nos compõe. Visível diante de nossos comportamentos, mesmo aqueles mais fingidos de um certo “estatuto de normalidade” (talvez não seja a melhor palavra por esconder e abrigar nela um viés psicológico, neutralizador e capacitista, mas abro, neste espaço, exatamente para essa crítica), ali está o que tanto renegam, ali está num amálgama que nos forma, constitui-nos e faz de nós “seres entre”. Despatologizar a monstruosidade é fundamental e, de certa maneira, encarar também o “animal que logo somos”³ como um signo político, são dois movimentos importantes para acessarmos o que entendemos o que somos.

É aí que entra a questão: nem todo ser é dotado de capital “humano”, alguns têm o capital “humano”, mas não o suficiente para articular com as dinâmicas e disputas de poder e outros são destituídos desse capital. Mais uma vez, e sempre na lógica do mundo, alguns acumulam por demais esse capital de “humano” e constroem coletivamente uma “humanidade”, enquanto uma série de existências e, portanto, de “seres existentes”, é deixada na clausura do fora,⁴ nas zonas de falhas subterrâneas, nos fundos da existência.

Os habitantes das falhas subterrâneas e os corpos que fazem suas moradas nos fundos da existência são aqueles rechaçados da morada hegemônica, o *edifício colonial*. O que chamamos hoje de República nasceu de um golpe. Ainda hoje, apesar de tudo e de tanto que vivemos e sangramos, ainda sim, celebramos. É um mito de fundação do nosso “cistema”. Do que seria nosso primeiro lugar, primeira cena. A morada do papai: o *edifício colonial*, erigido e circunscrito na natureza de sua grandeza, fixidez e rigidez, potente. Tal como o falo do papai. Para a casa de papai trabalhamos incessantemente, todos os dias, o dia todo, ainda hoje, para sustentá-lo e mantê-lo sempre ereto.

O desenho do que vem a ser aqui entendido enquanto a ideia-conceito *edifício colonial* foi pensado a partir do incêndio de uma delegacia, na noite de 29 de maio de 2020, sendo o terceiro dia consecutivo de protestos em Minneapolis, nos Estados Unidos. As manifestações pela morte de George Floyd, um negro de 40 anos durante uma abordagem policial, foi o disparador para que eu pudesse pensar as possibilidades de obsediar nossas colonialidades. Durante as mobilizações, além da delegacia incendiada, foram registrados motins e saques. Talvez esse seja nosso maior intuito: propor motins e saques desde os espaços coloniais que nos constituem.

Incendiar uma delegacia tem, em si, uma multiplicidade de significados. No caso específico que estamos tomando por disparador e objeto-acontecimento, tem o elemento político de pôr fim à uma unidade policial, cuja opressão e violência deu cabo da vida de um homem negro. Mas, estamos acionando essa imagem enquanto um espaço poético-político de intervenção, de um gesto em que queremos incendiar o *edifício colonial*, o lugar em que residia os espectros de nossas estruturas de opressão e violência.

No nosso motim contra-colonial, a gente reinventa significados para um órgão biológico todos os dias. Homens que menstruam e geram vidas. Mulheres com falo que penetram vidas e que não penetram, mas são penetradas. Existe a potência democrática do cu. Que todo mundo tem. Sua existência em si é transgressora e aterrorizante para a sociedade dos bons costumes. Recentemente, no Brasil, a cantora Tertuliana Lustosa, do grupo artístico “A Travestis”, fez uma apresentação de dança em alusão à potência do cu,⁵ em cima da mesa de uma sala de aula na UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), em Vitória da Conquista. A performance foi realizada durante

o seminário “Desfazendo gênero: conferências, mesas redondas, simpósios temáticos, mostras artísticas e muito mais”, realizado de 10 a 14 de novembro, e causou furor e a ira de toda uma comunidade de odiosos. O cu, em sua potência libertadora, gera revolta e incompreensão.

Sabemos, entretanto, que nascemos de um ventre que nasceu de outro ventre, e o nosso útero ancestral, que nos gerou e pariu, é fruto de violências. Somos filhos de muitas *ayabás*,⁶ que tiveram suas vivências ancestrais arrancadas de suas terras. Mães originárias que tiveram suas terras invadidas e suas cosmogonias saqueadas. Que foram estupradas de todas as formas, em todos os âmbitos possíveis, dos corpos às mentes. A colonização é um estupro. Somos frutos (e *frutinhas* podres) desse projeto colonial falido.

Do ponto de vista dos violentados, compreendemos a outra parte dessa cena da História, da nossa história. Pensamos o Brasil, desde sua fundação, seu parimento e todos os seus ritos de manutenção, desse espaço de poder como um grande mito, que a cada ritual de passagem – sempre cruel, com sangue, suor e dor, com ginga, com zanga, com banzo – vai refundando. Seguimos na proposta do historiador e professor de literatura, Frederico Coelho (2021), que propõe enxergar o Brasil, primeiramente, enquanto uma frustração. O autor parte da noção de delírio para pensar as múltiplas possibilidades de compreensão sobre o país. Nesse sentido, entramos na onda dele e pensamos sobre os modos de encontrar (e quando não encontrar, propor) significados e existências para o Brasil.

Mas por aqui, propomos coreografias que enxergam o país a partir de suas bordas, margens e dobras, e portanto, só consegue enxergá-lo no plural. Nas muitas camadas, fronteiras e margens que fazem desse lugar, que se vislumbra enquanto nação e lugar de vida em comum, penso por entre as coreografias ontológicas que vou traçando, a partir de noções como ilhas habitáveis, que seriam espaços de respiro, mas também de assombro e irrespirabilidade de múltiplas existências.

O Brasil enquanto problema e projeto, sempre precisou que seus pensadores o delirassem em escritos que ambicionaram produzir horizontes de pertencimento coletivo, compreensões cósmicas de nossa concepção colonial e nosso desafio de inserção frente ao que se imagina como Civilização – o Ocidente e suas tradições greco-latinas e judaico-cristãs. O delírio, a história como força cósmica, porém, também faz parte das outras tradições que fizeram parte da formação brasileira – tanto às diversas filosofias oriundas da diáspora africana através da escravidão, quanto as de origem ameríndia, pertencente aos povos originários do território.

Essas perspectivas que deliram tempos e espaços se atravessam em formas verbais – orais e escritas – que, de alguma forma, se tornam sintomas dessa mania que se chama pensar o Brasil (Coelho, 2021, p. 4).

Essa coisa de pensar os Brasis a partir das bordas, a partir da ficção e do delírio, que, ao nosso ver, passa por um lugar da desrazão, da inverdade, da invenção e, portanto, reside num lugar pormenorizado por dentre as nossas geopolíticas do ser-saber-poder, é de grande valia e potência para o exercício de coreografar existências. Sendo assim, acionamos a paisagem-existência de Diaba Padilha, senhora-quimera, conforme as Figuras 1 e 2, abaixo. A iconografia clássica das entidades brasileiras das pombagiras remete à figura de uma espécie de quimera, que existe ali naquela presença, uma mulher-diabo. Uma mulher vermelha feito sangue, feito monstro diabólico, temido e empunhada de capital negativo desde a colonização cosmogônica judaico-cristã. Um misto de mulher com o bicho mais temido do panteão cristão, o Diabo. É da monstrosidade diabólica que vamos performar a existência *cuir*, desde nossas brasilidades macumbeiras.



Figura 1: Escultura da Pombagira Maria Padilha 'Diaba-Padilha', personalizada e envernizada. Alkahest Store.



Figura 2: Escultura “Pombagira”. Casa de Zambi.

Exuzilhadas

Gostaríamos de abordar brevemente, nesta seção, um esboço da posicionalidade epistêmica e cosmogônica dos cultos afro-brasileiros, entendidos, aqui, por macumbas cariocas. Partindo brevemente pelo trânsito semântico-identitário que divindades africanas tiveram desde o deslocamento forçado da escravização, constituiu-se mitologias afro diaspóricas, que nos levam, hoje, às macumbas brasileiras.

Essas práticas religiosas contemporâneas, atravessadas por múltiplas temporalidades, possibilitam, por exemplo, que divindades do panteão africano, abrasileirassem-se. O pesquisador das religiosidades e culturas afro diaspóricas, Vagner Gonçalves da Silva (2015), em suas pesquisas acerca do mítico personagem e deus iorubá, Exu, aponta que, entre as divindades cultuadas pelas religiões afro-brasileiras, nenhuma tem provocado tanta polêmica quanto Exu. Por se tratar de uma entidade associada à sexualidade e à fertilidade, seu culto de origem africana, quando descoberto pelos europeus séculos atrás, foi alvo de preconceitos e mal-entendidos. Sua demonização foi inevitável, tanto na África quanto nas Américas, para onde seu culto foi traduzido, preservado e transformado pelas comunidades africanas e seus descendentes.

Exu, Legbá ou Elegbara são os nomes pelos quais é conhecida entre os atuais povos iorubás e fonewe, ambos da África Ocidental. A divindade mensageira, dinâmica, temida e respeitada, e deve ser saudada sempre em primeiro lugar para não atrair confusão ou vingança. Isso porque Exu pertence à categoria dos *tricksters*, que designa pessoas, divindades ou seres místicos que geralmente questionam, invertem ou quebram regras e comportamentos. Por isso, Exu é também visto como trapaceiro, brincalhão, esperto e malandro. É tido como o senhor dos processos de fertilidade e cultuado sob a forma de um falo ereto, em altares públicos localizados na frente das casas, nos mercados e nas encruzilhadas.

Nesse sentido, é preciso entender que, nas relações e negociações das matrizes africanas com as muitas brasilidades, houve mediações e hierarquizações dos códigos e elementos. Dentro da cosmogonia afro-brasileira, sobretudo por influência de teorias de evolução espiritual da religião kardecista, Exu tornou-se o degrau mais baixo dessa hierarquia, e dela fazem parte os espíritos condenados ao reino das trevas e das sombras, sobretudo por causa de suas vidas desregradas. Espíritos da estirpe de bêbados, viciados, bandidos, malandros, contraventores, prostitutas e criminosos são aqueles que habitam o espaço da existência medíocre e sem luz. As pombagiras, entidades entendidas enquanto a representante feminina dessa força, originalmente fálica – diríamos que é *fálhica*, pois sempre que falo do macho é entendido enquanto potência centralizadora, tende a ser um espaço colonial falho – são oriundas da divindade bantu *Pambunjila*.

Pambunjila, portanto, é uma divindade africana bantu das estradas, caminhos e encruzilhadas. É regente da fala, da escrita e de todo tipo de comunicação, sendo o responsável pelo intermédio entre a humanidade e os outros seres da natureza. A palavra é a versão abrigada de *Mpambu Njila*, da língua *kikongo*. Corresponde ao orixá Exu, dos povos iorubanos, e ao vodun *Legbá*, do povo Jeje. No Brasil, *Pambunjila*, no culto aos espíritos de mortos, tornou-se Pombagira.

A Pombagira, sem dúvidas, é a entidade mais popular da Umbanda e Quimbanda, sendo muito querida e temida ao mesmo tempo. O termo Pombagira é usado para designar uma falange de entidades espirituais com psiquismo feminino que vibram na mesma frequência e que, em vidas passadas, já foram nobres, amantes, cafetinas, mulheres da vida, escravas e feiticeiras. É o lado feminino de Exu. Mulher da noite, bela e vaidosa, vive a sensualidade sem cerimônias e, sempre que baixa nos terreiros com a sua famosa gargalhada, quer beber, fumar e dançar. Habitante das encru-

zilhadas, ela vem dos pântanos astrais, conhecidos vulgarmente pelo nome de trevas, as quais ela faz alusão ao Inferno do imaginário da Igreja Católica. Perigosa, gosta de ser agradada com perfumes doces, batons, joias e rosas vermelhas. Em troca, dá proteção, abre caminhos e soluciona casos de amor, além de serem ótimas em desobsessão e descarrego.

Toda bicha é Pombogira. Toda mulher é Pombogira. Toda maricon, baitola, viadinho, queima-rosca, *Lassie*, fanta é um devir-Pombagira.⁷ As múltiplas feminilidades moram nas encruzilhadas, vagueiam por entre esquinas, nas casas de família e nos puteiros mundo afora. Ser mulher está para além do que as linhas retas escrevem. Ser mulher é criar o filho sozinha, é não criar, é deixar com o pai, é escolher não ter cria. É que parece que todo mundo pode ser tudo, mas para ser mulher tem que seguir a bula. É preciso gargalhar diante das normas, ser puta e ser recatada, é rasurar os códigos, é cirandar os dogmas, é parir novos saberes e embocetar os caminhos todos. Nesse sentido, o que viria a ser esse *espectro-Pombagira* que, por sua vez, é monstruoso e que nos livra da cafonice e da colonialidade do *edifício colonial*, no qual somos obrigadas a viver; precisamos falar sobre o trânsito diaspórico das divindades africanas, que resultam nesse nosso panteão subversivo e monstruoso. Todo devir-Pombagira é um espectro-monstruoso, todo espectro-Pombagira é um devir-monstruoso. Porque da Pombagira não se espera outra coisa que não o poder. Todo poder negado a mulheres, afeminados, monstros não centrados em uma neutralidade opressora, até porque:

[...] elas têm aquela coisa de enfrentar o mundo [...], a pombagira incute amor-próprio na mulher. Acho que elas são a força motriz das mulheres, acho que elas são primordiais, acho que toda mulher tinha que trabalhar a pombagira dela muito, muito. A pombagira dá segurança, ela dá vontade de ir pra luta, ela dá vontade de ir pra luta, de trabalhar fora, ganhar o seu, não depender de ninguém, pombagira dá estabilidade pra mulher. O exu é a parte masculina da mulher, o exu é aquela coisa que a mulher se torna mais centrada, mas a pombagira tem que ter (Barros; Bairrão, 2015, p. 136).

As pombagiras, entidades religiosas de cultos distintos das religiosidades de matrizes africanas, compõem a cosmogonia do panteão das umbandas e macumbas brasileiras. São entendidas enquanto espíritos de mulheres livres, que viveram em seu tempo, de modo a recusar as normas sociais vigentes, produzindo rasuras por entre as colonialidades de seus espaços-tempo. Hoje, esses espíritos femininos incorporam-se em corpos de indivíduos, independentemente de seus gêneros biologicamente determinados, desde que participantes dos cultos aos mortos nas

umbandas, quimbandas e macumbas, para estabelecerem conexões das mais variadas. No esteio do pensamento de Maria Lugones (2014) podemos localizar as pombagiras na cosmopolítica afro-brasileira e no “lócus fraturado” da modernidade, com inúmeras formas de expressão de subjetividades no mundo. Partindo dessa experiência, convocamos cenas dessas entidades, desde seus lugares cosmogônicos e suas posicionalidades epistêmicas para propor epistemologias dissidentes, desde uma genealogia da monstrosidade.

Nos interessa entendê-las da maneira como elas mesmas se definem, conectadas às suas subjetividades, o que nos permite pensar na multiplicidade e fluidez de corporeidades, epistemologias e políticas. Reconhecem-se assim, “entidades que foram explicitamente banidas da existência coletiva por mais de um século de explicações sociais” e quinhentos anos de modernidade (Favaro; Wedig; Corona, 2022, p. 3).

“O Reinado catiço”: monstrosidades e errâncias

Iniciamos esta seção com um dos ensinamentos sobre a perspectiva do culto aos espíritos dos mortos da Quimbanda, considerada feitiçaria popular, em sua acepção bantu da ritualística brasileira. Na perspectiva compreendida por famílias do culto, como é o caso da família Mata de Fogo, do espaço religioso Lupango Mata de Fogo,⁸ sob a liderança de Jorge Scritori, o Tata Nganga Singanga Luazi Muxito, desloca-se às entidades do lugar colonial-evolutivo-cativo. Nesse sentido, diferentemente da concepção elaborada por séculos nas umbandas com raízes e códigos cristãos, com forte influência católica e espiritualista, têm-se uma construção contracolonial, na qual os espíritos são presenças livres. Há também, enquanto um pano de fundo nas relações de agenciamento entre mortos e vivos, uma relação pactual, em que ambas as instâncias possuem partes a ser arcadas.

Sendo assim, no caso das pombagiras e, mais especificamente, no caso das mulheres, há um deslocamento geopolítico que está para além das questões religiosas, mas filosóficas. Nesse caso, há uma ruptura direta com o patriarcado, enquanto um *cistema* e a retomada do poder feminino, enquanto espaço epistêmico, sagrado e sobrenatural-ancestral. De certa forma, ao fazer essa retomada, acessam ao legado das bruxas primordiais: senhoras-pagãs-donas-de-si, curandeiras, parteiras, cortesãs e prostitutas. Senhoras das suas liberdades, em tempos de colonialidade, que ainda hoje se espectram diante de nós. Sendo assim, têm-se:

A mulher dentro da Umbanda foi colocada em um lugar que não é dela: abaixo das diretrizes patriarcais que constituíram a religião. Muito foi feito e ensinado neste sentido, empobrecendo várias gerações de praticantes em um véu de desigualdade e machismo. Pombagira representa a ruptura deste sistema. A quebra do patriarcado e a retomada do poder feminino de forma prática, direta, profunda e essencial. Ela, Pombagira, a mais magnética, aquela que provoca paixões e conhece o ardor da caminhada terrena e espiritual. Ela, Pombagira: A Rainha da Quimbanda! (Scritori, 2020, n.p.).

O que estamos chamando por *Reinado Catixó* é um espaço imaginativo, cosmogônico e multi-temporal em que as entidades de umbandas, quimbandas e macumbas são entendidas enquanto espectros filosóficos. São forças propulsoras do pensamento, que é atravessado pela filosofia popular brasileira. É a grafia fantasmagórica de uma vida às sombras, monstruosa em todas suas configurações não-essencializadas. O *Reinado Catixó* compreende as entidades enquanto uma realeza às avessas, na qual o cortejo real não pressupõe colonialidades, mas é composto por uma aglomeração de forças revoltas, que se amalgamam para perturbar a colônia, viva nos dias daqueles que se dizem cidadãos de bem, cristãos e trabalhadores honestos.

A *caticidade* é um elemento central das espectralidades da realeza das ruas. Seria uma qualidade daquilo que se entende na geopolítica das macumbas, sobretudo por vertentes espíritas por assimilação, enquanto um conjunto de espíritos de forças espirituais inferiores e densas que auxiliam na abertura dos caminhos de todos, rumo à evolução. Nesse sentido, a ideia de evolução espiritual e de densidade e inferioridade energética espectraliza uma colonialidade do ser-saber-poder. Entende-se esses espíritos enquanto seres em busca de evolução e que, portanto, devem trabalhar em prol dos humanos. Esses, por sua vez, justos, em evolução e fazedores do bem.

O entendimento colonial das filosofias e das relações para com os espíritos, herança kardecista, hierarquiza existências e presenças espirituais, bem como suas fantasmagorias, colocando um ser superior no centro da dinâmica, e monstrifica outro conjunto de existências. É espectral, pois retoma a cena das plantations, estupra e viola os corpos, mais uma vez, no plano cosmológico.

Sendo assim, ao identificar a estratégia colonial no centro do entendimento das relações religiosas, que também são dinâmicas de agenciamento de poder-saber, optamos por seguir a estratégia empenhada por Nego Bispo (2015, 2023), propondo uma contra colonização. Portanto, o *Reinado Catixó* é uma experiência epistemológica que encena as vivências, relações e agenciamentos desde a inferioridade dos corpos, existências, no jogo da presença-ausência dos espíritos dos mortos que

apossam os humanos, para filosofar e grafarem no espaço-tempo suas monstruosidades. São grafias catiças e não mais cativas, são grafias monstros que estabelecem abalos, que rasgam temporalidades. Produzem abalos sísmicos, são *sismografias*, no esteio do conceito de mais um conceito de Denise Carrascosa (2023).

Existe uma ideia-conceito dentro das vivências das macumbas que se chama *ekê*. Ela seria nada mais do que o fingimento do transe de incorporação dos espíritos dos mortos. Nesse sentido, a farsa seria em prol de uma encenação dos seus próprios desejos e não dos desígnios do trabalho espiritual que deva ser realizado. Há também, entre os participantes dos cultos, o comentário em massa de que bichas afeminadas produzem o *ekê* para performarem suas feminilidades, legitimadas pela suposta incorporação, para desfrutarem dos homens presentes no culto, bem como sentirem-se livres para uma existência pombagírica.

Nesse caso, vamos propor aqui uma leitura filosófica que acredita na democratização do *ekê*, em que os espíritos elaboram negociações com os vivos, donos dos corpos e hospedeiros de catividade. Quem foi que disse que só a bicha quer passar a frente dos desígnios superiores (e será que tem isso mesmo? Ou seria colonialismo demais entranhado nas mentes e corpos?)? Talvez as próprias entidades também queiram vivenciar, ao máximo, todas suas nuances do vivível. Há um entendimento no culto dos mortos de que esses espíritos não estão em busca de evolução ou superioridade, nem para limpar e nem para servir, mas para apenas perpetuar sua existência, no corpo do vivo e fora desse.

A fantasmagoria sísmica e suas monstruosidades estarão por todo sempre, possibilitando vivências. Dos mortos nos vivos. Resignificando vidas matáveis, em vidas multi-temporais e sismografias, que insistem em grafar cotidianamente insurreições corporais, em cosmografias. Por fim, vamos percorrer uma breve iconografia de pombagiras a fim de esboçar visualidades dos devires-monstros que baixam em corpo. É uma tentativa de produção imaginativa, na qual as monstruosidades são os modos de existência e as grafias do corpo, das cores e das indumentárias, são de alguma forma, produção de rasura *cuir*, desde vivências catiças dos Brasis. Não mais um país singular, mas em suas entranhas, um terreiro de macumba, território ancestral, em que redeseñham o ontem, o hoje-agora e futuridades impossíveis.

A história mítica tradicional e fundadora das origens históricas da Pombogira Maria Padilha nos leva para a Espanha, sendo associada à história da famosa Maria de Padilla, amante de Pedro I da Castela, que, posteriormente, tornou-se a amada legítima do rei, tendo vivido entre os anos de 1334 e 1361. É preciso retirar nossos saberes do espaço colonial, é preciso construir, cotidianamente, nossa afro-brasilidade e, por isso, temos de encontrar a força de Marias Padilhas pelos becos e vielas dos Brasis. Existe uma problemática muito grande quando a gente pensa na questão das pombagiras que, de um tempo para cá, tornaram-se, quase todas, sem exceção, Rainhas. E trago essa discussão sem pretensão de acionar o saudosismo e os juízos de valor que ele nos espectra.

Mas é que essa onda de estetizar as pombagiras, de coroá-las enquanto rainhas, aos moldes *hollywoodianos*, à lá *Barbie*, traz consigo o seu espectro mitológico e sua jornada heroica, que apaga sua vivência e constituição *estamírica*,⁹ seu espectro que se vende nas esquinas e nos pontos, sob a escuridão da madrugada, que sangra e que retalha. Que bambeia. Escolhi trazer, para a minha evocação de Maria Padilha, a ginga do samba que dribla, até onde consegue, a morte. Pois o samba e a ginga, nesse espaço, é o *phármakon* diante de tudo que venha tombar os corpos.

Deslocar Maria Padilha do lugar altamente estetizante do “ser rainha”, presente na Figura 3, de ser aquela que governa, que tem súditos e que exerce todo poder que a nobreza propicia, deu-se para que pudéssemos, juntos, entender que trono é esse que muitos querem, a todo tempo e a qualquer custo, sentar-se para governar. O deslocamento fundamental que enxergo nessa questão está nos dois lugares que o conto nos leva: os quatinhos dos fundos nas casas dos “brancos donos de tudo” e entre os bambas nas quadras das escolas de samba, nessa dobra que compõem o reinado das muitas Padilhas, Brasis adentro.

Para essas viadagens empadilhadas que aqui se espectram, o modo de governança de seus corpos escapa, muita das vezes, de suas próprias gerências, quem dirá dos que estão ao seu redor. A democracia sob a qual vivem, o dito regime que embala seus modos de ser e seus corpos, é um projeto político de cisão, em que não é possível desenrolo, não tem drible e nem ginga. É um projeto político que tomba os corpos dos seus, que enquadram os moleques com ou sem a cara de bandido: a marginalidade os alcança, enquanto Padilhas lustram móveis, enxaguam louças, esfregam panelas e limpam privadas. Outras se prostituem, *acuendam a neça*,¹⁰ fazem ponto na esquina, dão shows nos *night club*, fazem entregas de moto, cortam e pintam cabelos, vendem

produtos toscos nos *shoppings centers*. É nesse fio da meada que atamos o nó, a partir da epistemologia trazida por Maria Padilha, em um de seus pontos cantados mais conhecidos nas macumbras brasileiras: “pra ser rainha não é só sentar no trono, pra ser rainha tem que saber governar”.¹¹ Que tipo de governança é possível para quem tem de rodear as hospitalidades e desconstruir governanças, para garantir sua existência e a governabilidade de seus corpos e modos de existência?



Figura 3: Escultura Pombagira Maria Padilha “Rainha do Cemitério”. Casa de Zambi.

Não há espaço para súditos, não há espaço para gerenciar o outro, pois não existe espaço para a construção de outriedade, não se pode pensar em verticalidade, quando os horizontes são de coletividade e hospitalidade. Maria Padilha espectra aquelas muitas outras que cresceram aprendendo a mulheridade com sua “véia”, que a criou, criou sua mãe, e ainda ajuda na maternagem dos netos e bisnetos. Spectra também essas mulheridades coletivas nas quais uma olha o filho da outra, enquanto vão trabalhar, distribuir currículos ou farrear, arrumar dinheiro na rua ou vão se espalhar (ainda mais) pelas quadras de escola de samba, pagodes cidade a fora e bailes de comunidades.

As pombagiras, em geral, e Maria Padilha, enquanto um amontoado de *espírito-fundamento-ancestral*, mais do que um espírito, é uma força milenar que amalgamou em si uma força que trabalha em prol do amor. Vale ressaltar, que esse seu trabalho para o amor, ocorre desprovido das colonialidades do amor romântico e suas violências opressoras. É um trabalho que escapa das lógicas capitalistas do negócio; é um pacto. É uma relação de negociação, em que a interferência sobrenatural do espírito feminino ancestral em prol do amor, tem como fundamento primeiro o empoderamento feminino. Maria Padilha, enquanto rainha da Quimbanda, inscreve em si a ética da Quimbanda,¹² enquanto um sistema pactual que complementa a vida do feiticeiro pactuado e afasta comportamentos nocivos, sem interferir nas outras práticas e vivências espirituais ou não.

No entanto, Maria Padilha não somente trabalha, até porque é catiço, mas não é cativa. Ela dança livremente com suas muitas saias rodadas e não há nada que a impeça de ser perfumada e de ser quem ela deseja ser. Ensina-nos que de saias coloridas podemos desbravar nossos amores livremente, sem essa de meninos de azul e meninas com o rosa. As cores são múltiplas e atravessam realidades diversas, para todes. Maria Padilha, morta por homens que dela queriam apenas a objetificação e, depois do estupro, ousaram o esquartejamento. Hoje, é, portanto, uma das rainhas da *Kalunga*, o espaço entendido entre os bantos, enquanto entidade espiritual que se manifesta como força da natureza, associada ao mar, à morte ou ao inferno. De modo geral, o espaço cemiterial que reúne em si a mortandade enquanto um espaço cosmogônico. Nesse sentido, Maria Padilha mora por entre as covas do cemitério e sua catacumba é a mais bela, seu colchão é de muitos ossos e seu castelo é feito de homens mortos, por ousarem ser feminicidas.

Podemos observar, na Figura 4, os elementos que compõem a iconografia difundida entre as pessoas que cultuam entidades, no caso Maria Padilha. Nesse caso, Maria Padilha como “Rainha do Cemitério” aglutina, em sua força imaginativa, um conjunto de elementos de monstruosidade, que possibilitam seu devir pombagira enquanto figura da morte. Para os corpos que são lidos socialmente enquanto matáveis, receber Maria Padilha Rainha do Cemitério é rasurar a vivência da morte, ou seja, é enganar o espírito da morte que ronda as existências bichas afeminadas e devires travestis. São cirandas pelas esquinas escuras sem medo do que lhe compõe enquanto ser da escuridão. É carregar, em seu corpo, a morte enquanto elemento político-poético que sufoca as colonialidade e que espectra vidas mortas em uma política empadilhada.



Figura 4: Escultura Pombagira e seus elementos. Casa de Zambi.

Tanta gente querendo trazer para si o empadilhamento, enquanto tem grupos religiosos que se preocupam cotidianamente em alcançar o purismo e a higienização dos cultos afro-brasileiros. Para esses grupos, a hierarquização dos espíritos entre seres espirituais e evoluídos, em detrimentos de outros, que apenas servem para trabalhar para nossa evolução e satisfação de nossas necessidades kármicas, é a mola propulsora de suas crenças. Nesse caso, aprisionados pelas ritualísticas hipócritas, as bichas macumbeiras são, mais uma vez, oprimidas e violentadas. Muitos têm que se despir de suas feminilidades e não podem performá-las em seus transe com espíritos femininos como o de Maria Padilha. Em alguns espaços, pessoas cis do sexo masculino sequer podem se permitir o transe com espíritos femininos, em uma espécie de *cistema* ritualístico colonial.

Cultuar cotidianamente a presença de Maria Padilha ou qualquer outra pombagira é trazer, para si, uma potência desviante. É um atravessamento do devir da monstruosidade, da liberdade e da errância. É permitir a coexistência de tempos e de corpos, em uma corporalidade plural multireferenciada. Nesse sentido, é comum o uso de muitos utensílios e artefatos que estabelecem uma ligação entre os espíritos e os vivos (é possível, nesse contexto, fazer essa cisão?) para intermédio de relações de trocas entre os mundos. Possibilita-se, portanto, vivências-quimeras, nas quais corporalidades dissidentes carregam em si existências monstrosas em uma ecologia de saberes contra colonial.

Considerações finais

Enquanto a vida segue sendo estabelecida por entre as binaridades tradicionais e compulsórias, há de se viver transgredindo, por entre as normalidades/anormalidades, monstrosidades/não monstrosidades, feminino/masculino, nas muitas possibilidades monstros. O mundo binário não é suficiente para o *devir-pombagira*. Nem mesmo quando pensamos em performance de gênero, na função nas falanges de existência, nos modos de representar. Há, entretanto, uma característica que gostaríamos de destacar enquanto consideração final: pomba gira é plural mesmo quando se trata de encerrá-la em binários. Ela não é o feminino, mas as múltiplas possibilidades a partir do feminino. Não se traduz em monstrosidade, mas em monstrosidades. Nesse caso, há espaço para muitas possibilidades de rasura, desvio e negociações com as feminilidades. As monstrosidades se inscrevem no esteio dos limites desses femininos. Sendo assim, as bordas, nos trânsitos e nos deslocamentos, são uma clara permissão e aviso que o mundo, para além de olhares encarcerados por hierarquias morais, é amplo e palpável; basta que se permitam se pombagirar.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Mariana Leal de; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de “mulher”? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 62, p. 126-145, dez. 2015.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio (Nêgo Bispo). **A terra dá, a terra quer**; imagens de Santídio Pereira. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio (Nêgo Bispo). **Colonização, quilombos, modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con (tra) temporaneidade. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, p. 105-124, 2014.
- COELHO, Frederico. O Brasil como frustração, **Revista Serrote**, v. 31, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- DA SILVA, Vagner Gonçalves. **Exu**: “o guardião da casa do futuro”. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- DAVIS, Ângela Y. et al. **Abolicionismo**. Feminismo. Já. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2023.
- Favaro, Jean; Wedig, Josiane Carine; Corona, Hieda Maria Pagliosa. O rosto das diabas: bruxaria e subversão na cosmopolítica das Pombas-giras. **Cadernos Pagu**, v. 64, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202200640019>. Acesso em: 17 fev. 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista estudos feministas**, v. 22, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>. Acesso em: 17 fev. 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MORAES, Marcelo José Derzi. **Democracias espectrais**: por uma desconstrução da colonialidade. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2020.

SCRITORI, Jorge (Tata Nganga Singanga Luazi Muxito). Pombagira: a rainha da quimbanda. **Casa Real**, 2021. Disponível em: <https://estudaremcasareal.com.br/curso/rainha-da-quimbanda>. Acesso em: 12 mai. 2023.

SILVA, Raphael Ribeiro da. Por uma ética da orixalidade nos Brasis contemporâneos. **Ensaios Filosóficos**, v. 26, p. 34-44, 2022.

SILVA, Raphael Ribeiro da. O Reinado Catigo e suas coreografias ontológicas desde os Brasis. **Ensaios Filosóficos**, v. 29, p. 149-162.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

TRÁVEZ, Diego Falconí; MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes; PIERCE, Joseph M.; VIDAL-ORTIZ, Salvador; VITERI, Maria Amelia. Introdução: queer/cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incommensurável. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 15, p. 01-16, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i15.4477>. Acesso em: 24 abr. 2023.

YAYA CABURÉ (Joana Arruda). Instagram. **Yaya Caburé Mata de Fogo**. Disponível em: <https://www.instagram.com/yayacabure/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

NOTAS

- 1 Este artigo apresenta resultados e discussões parciais de uma pesquisa em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva da UERJ. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
- 2 Referência ao fragmento do texto *Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil*, disponível no site da Editora Cobogó, através do link: https://www.cobogo.com.br/m/revista_cobogo/615ddb0af0f71312e04a2727/carta-as-que-vivem-e-vibram-apesar-do-brasil.
- 3 A frase faz referência à obra *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida, publicada no Brasil em 2002.
- 4 Utilizo, aqui, a ideia de Peter Pál Pelbart exposta em sua obra *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, na qual o autor não pretende apresentar uma doutrina sobre a loucura, mas convida ao pensamento de uma relação com a desrazão.
- 5 Sobre o episódio e a repercussão na mídia, Tertuliana Lustosa, fez um pronunciamento, disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Czwc73Xpnee/>.
- 6 Ayabá ou yabá tem como significado Mãe Rainha e é o termo usado no Candomblé para definir os Orixás femininos, como Oxum, Oiá, Obá, Euá, Iemanjá, Nanã e outras.
- 7 Os adjetivos elencados fazem parte de um conjunto de termos que semanticamente funcionaram enquanto adjetivos pejorativos para o uso de referência e depreciação de pessoas gays, sobretudo às do gênero masculino. Entretanto, são acionados aqui, neste espaço, enquanto um conjunto de signos de potência e autoafirmação subversiva, no esteio de escritas bichas terceiro-mundistas, como a do escritor e performer chileno Pebro Lemebel (1952-2015).
- 8 As informações sobre a família de Quimbanda Mata de Fogo podem ser acessadas no perfil público do estabelecimento religioso, através do link: <https://www.instagram.com/lupangomatadefogo/>.
- 9 Referência à Estamira Gomes de Sousa, conhecida por protagonizar documentário homônimo. Foi uma senhora que apresentava distúrbios mentais, vivia e trabalhava (à época da produção do filme) no aterro sanitário de Jardim Gramacho, local que recebe os resíduos produzidos na cidade do Rio de Janeiro. Tornou-se famosa pelo seu discurso filosófico, uma mistura de extrema lucidez e loucura, que abrangia temas como a vida, Deus, o trabalho e reflexões existenciais acerca de si mesma e da sociedade.
- 10 No pajubá – o dialeto popular das travestis – “aquendar” significa esconder, ocultar; já a palavra “neca” é a gíria para o órgão sexual masculino.
- 11 Faz referência à cantiga de umbanda “Pra ser rainha”, utilizada para saudação e louvor à Maria Padilha, mas também é entoada para outras entidades do panteão das pombagiras.
- 12 Neste momento, aciono, aqui, os saberes da ética da Quimbanda, culto ancestral de feitiçaria brasileira de origem filosófica-cosmogônica bantu, que tem como princípio o resguardo dos seus saberes. Levando em conta de que há uma dimensão da ordem do segredo e de que algumas informações ritualísticas e conhecimentos específicos da fundamentação religiosa dos cultos são partilhados entre aqueles indivíduos que compõem uma comunidade de terreiro e pressupõem-se processos iniciáticos dentro do culto, as informações obtidas são apenas aquelas disponíveis em domínio público. Nesse caso, a fonte acessada é a da sacerdotisa Joana Arruda, de nome iniciático Yaya Caburé, e está disponível no seu perfil da rede social através do link: <https://www.instagram.com/yayacabure>.

A figuração manifesta da homossexualidade nas *late plays* de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983

La figuración manifiesta de la homosexualidad en las late plays de Tennessee Williams escritas entre 1970 y 1983

The overt figuration of homosexuality in Tennessee Williams' late plays written between 1970 and 1983

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo

E-mail: sp.vi@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

RESUMO

O presente artigo examina a representação manifesta da homossexualidade em 12 *late plays* de Tennessee Williams, escritas entre 1970 e 1983, obras absolutamente inéditas no Brasil. Para isso, leva em consideração o contexto histórico, social e cultural em que foram concebidas: a contracultura, o teatro alternativo *off* e *off-off-Broadway*, o surgimento do teatro gay nos EUA e a ascensão do conservadorismo na era Reagan e suas consequências nefastas. A análise revela um outro Tennessee Williams, tanto em relação à sua poética conhecida no Brasil, quanto em temas abordados, evidenciando a iminência das questões LGBTQIAPN+, ao figurar suas realidades e a estrutura nevrálgica da sociedade estadunidense.

Palavras-chave: *dramaturgia; teatro estadunidense; teatro gay.*

ABSTRACT

This article explores the explicit representation of homosexuality in 12 late plays by Tennessee Williams, written between 1970 and 1983, works completely unpublished in Brazil. To do so, it takes into account the historical, social, and cultural context in which they were conceived: the counterculture, the alternative theater scene off and off-off-Broadway, the emergence of gay theater in the US, and the rise of conservatism in the Reagan era, and its detrimental consequences. This analysis reveals another side of Tennessee Williams, both in terms of his known style in Brazil and the themes addressed, highlighting the urgency of LGBTQIAPN+ issues by portraying their realities and the essential structure of American society.

Keywords: *dramaturgy; American theatre; gay theatre.*

RESUMEN

El artículo examina la representación manifiesta de la homosexualidad en 12 *late plays* de Tennessee Williams, escritas entre 1970 y 1983, obras absolutamente inéditas en Brasil. Para ello, toma en consideración el contexto histórico, social y cultural en el que fueron concebidas: la contracultura, el teatro alternativo off y off-off-Broadway, el surgimiento del teatro gay en Estados Unidos y el auge del conservadurismo en la era Reagan y sus consecuencias nefastas. El análisis revela otro Tennessee Williams, tanto en relación con su poética conocida en Brasil como en los temas abordados, evidenciando la inminencia de las cuestiones LGBTQIAPN+ al figurar sus realidades y la estructura neurálgica de la sociedad estadounidense.

Palabras clave: *dramaturgia; teatro estado-unidense; teatro gay.*

Data de submissão: 02/09/2024

Data de aprovação: 02/12/2024

Um Tennessee Williams inédito e inexplorado

No vasto panorama da dramaturgia do século XX, poucos nomes ressoam tão distintamente quanto o de Tennessee Williams [1911-1983]. Reverenciado por sua habilidade em capturar as complexidades da condição humana e da sociedade estadunidense em suas peças, Williams é, em seu país, uma voz seminal do teatro mainstream do segundo pós-guerra, desafiando convenções, explorando territórios poéticos experimentais e mapeando a intrincada teia político-social de seu país.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A figuração manifesta da homossexualidade nas *late plays* de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54353> >

Um aspecto notável da obra de Williams, ainda desconhecido no Brasil, é a figuração aberta de personagens LGBTQIAPN+, que se revela pioneira em seu país ao opor-se à perseguição sanguinária a esses indivíduos com suas leis de segregação, o macarthismo, a censura e o conservadorismo teocrata. Juntamente com contemporâneos, como Landford Wilson e Robert Patrick, precursores do que foi chamado teatro gay nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, esculpiu uma inolvidável poética teatral com essa figuração, dando voz, visibilidade e cidadania às experiências desses indivíduos marginalizados. Isso possibilitou um recorte de sua realidade na sociedade de seu país – mesmo que a matéria principal de suas peças não fosse a questão LGBTQIAPN+. Com essa figuração, Williams transcendeu estereótipos e superficialidades, trazendo à tona o personagem *queer* envolto em uma rede intrincada de preconceitos, conflitos e *modus operandi* que ecoam além das margens da sociedade convencional, do moralismo, dos estereótipos da família judaico-cristã branca e heteronormativa, além de uma ácida crítica ao *American Way of Life*.

Este estudo se propõe a explorar o papel central de Tennessee Williams na evolução da representação LGBTQIAPN+ manifesta em sua dramaturgia, examinando personagens em peças escritas entre as décadas de 1970 e 1980 – portanto, inéditas no Brasil –, por sua vez, revelando o impacto cultural e social de suas narrativas.

A importância de Tennessee Williams figurar personagens LGBTQIAPN+ com caracterização explícita é multifacetada e significativa. No Brasil, apenas os personagens ausentes do palco são amplamente conhecidos de suas peças mais celebradas, tais como Alan Grey, de *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1947], Skipper, Jack Straw e Peter Ochello, de *Cat in a Hot Tin Roof* [*Gata em telhado de zinco quente*, 1955], e Sebastian Venable, de *Suddenly Last Summer* [*De repente, no último verão*, 1958]. Quando muito, alguns poucos estudiosos percebem alguns personagens que tiveram sua homossexualidade figurada com substratos simbólicos, metáforas e elipses, tais como Tom, de *The Glass Menagerie* [*O zoológico de vidro*, 1945], ou, de suas peças em um ato, Lily de *Why Do You Smoke So Much, Lily?* [*Por que você fuma tanto, Lily?*, 1935], ou Donald, de *Summer at the Lake* [*Verão no lago*, 1937]. Nesses casos, todas elas já publicadas e encenadas no Brasil.

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Tennessee Williams construiu uma dramaturgia que transitava entre o explícito e o implícito, revelando camadas de complexidade e sutileza em suas narrativas. Nesse contexto, sua abordagem à homossexualidade se apresentava de forma indireta, estabelecendo um diálogo silencioso com a censura e com a sociedade, transformando o palco em um espaço de resistência simbólica e de densidade poética.

Ao longo de sua obra para o teatro [de Williams] das décadas de 1940 e 1950, a homossexualidade aparece – sempre de forma oblíqua – como um estilo distintivo e elusivo, em cada palavra e em nenhuma palavra, como um jogo de sinais e imagens, de texto e subtexto, de elaboração e substituição metafóricas, de revelação e ocultação – em suma, como a própria textualidade. É o segredo não dito que força até mesmo os críticos mais homofóbicos de Williams a disfarçarem seus ataques, repreendendo o dramaturgo, em uma resenha cuidadosamente codificada, por sua ‘atitude obsessiva’, seu ‘teatralismo empolado’ e sua preocupação com o ‘sórdido’, o ‘repugnante’ e o ‘desigual’¹ (Savran, 1992, p. 83, tradução nossa).²

Dessa forma, pode-se afirmar que, ao incluir esses personagens em suas peças de maneira franca e autêntica, Williams desafiou as normas sociais e os tabus da sua época, contribuindo para a representação mais inclusiva da realidade, o que contribuiu para gerar novas poéticas de representação LGBTQIAPN+ no teatro estadunidense. Sua abordagem não apenas trouxe à tona questões de identidade e sexualidade, mas sobretudo humanizou as experiências desses personagens, promovendo representação política e crítica sociológica. Passou por cima das acusações de escatologia e figurou, com ironia e lirismo, facetas da sexualidade humana que poucas vezes se viu tão bem retratadas no teatro moderno.

Ao longo de sua carreira, Williams demonstrou um compromisso firme em apresentar os desafios enfrentados por indivíduos que não se encaixam nas normas heteronormativas da sociedade em peças de sua fase final [as chamadas *late plays*, escritas entre 1962 e 1983], pouco iluminadas com estudos acadêmicos e encenações no Brasil. Com a encarnação aberta e franca da homossexualidade e de outras identidades não conformistas, Williams reflete os valores e preconceitos da sociedade estadunidense. Com isso, fica claro que seus personagens LGBTQIAPN+ não se limitam a uma mera temática, mais que isso, constituem uma parte integral da estética e dos contextos das suas peças.

Ao contrário de suas obras mais conhecidas, como *The Glass Menagerie* e *A Streetcar...*, que são consideradas clássicos do teatro moderno, as *late plays* de Williams não receberam o mesmo nível de aclamação crítica e popular. No entanto, elas têm sido estudadas e encenadas nos Estados Unidos e em outros países, revelando a evolução estilística do autor e de suas preocupações artísticas ao longo de sua carreira – fato que não aconteceu/acontece no Brasil, em que permanece *congelado* apenas nas peças das décadas de 1940 e 1950.

Tennessee Williams não apenas enriqueceu o panorama do teatro com uma representação mais autêntica da diversidade, mas também contribuiu para ampliar as possibilidades de diálogo sobre orientação sexual, identidade e pertencimento na sociedade, mesmo sofrendo preconceito, cancelamento e incompreensões naquele momento bem mais difícil para essas questões.

Assim como Foucault, Williams parece declarar orgulhosamente e com alegria que ‘a homossexualidade é uma ocasião histórica para reabrir virtualidades afetivas e relacionais, não tanto pelas qualidades intrínsecas do homossexual, mas devido aos preconceitos contra a posição que ele ocupa.’³ Como Foucault, Williams reconfigura e valoriza o que há muito tempo foi subjugado (Savran, 1992, p. 173, grifos do autor, tradução nossa).⁴

Através dessa investigação, busca-se não apenas reconhecer a marca artística de Williams, ao figurar esses personagens nessas peças ainda pouco conhecidas no Brasil, mas, sobretudo, celebrar sua coragem e visão, que desafiaram as normas de sua época e pavimentaram o caminho para uma representação mais autêntica e inclusiva no teatro contemporâneo.

Ao levantar as obras de Williams, Arnaut (2022, p. 121) afirma que há 41 *late plays* publicadas nos Estados Unidos e, em torno de 15 não publicadas, o que equivale a aproximadamente 35% do total das peças teatrais conhecidas do autor até o presente momento. Em sua revisão bibliográfica, o autor levantou 163 obras conhecidas de Tennessee Williams, entre as que foram publicadas ou não.

Os personagens de Williams com figuração aberta da sexualidade escritos entre 1930 e 1960 foram estudados em Toledo (2023). Este presente trabalho é um recorte da continuação deste estudo, de forma a abranger toda a obra publicada e outras que o autor pôde ter contato durante a pesquisa. Com o estudo anterior, soma-se o total de 13 peças com esses personagens declarados nas suas

late plays. Há que se lembrar que há outras abordagens de personagens LGBTQIAPN+ nessas obras de sua última fase, tal como nas outras, que não se enquadram na *figuração aberta* e, por não fazer parte deste recorte, não foram cotejadas.

O surgimento do *teatro gay* nos Estados Unidos

O chamado *teatro gay*, com temas ou personagens hoje designados LGBTQIAPN+, é frequentemente associado ao que seria o seu marco inicial nos Estados Unidos, em 1964, com duas peças apresentadas no Caffe Cino, um café-teatro influente do *off-off-Broadway*: *The Madness of Lady Bright* [A loucura de Lady Bright], de Lanford Wilson, e *The Haunted Host* [O anfitrião assombrado], de Robert Patrick. Em um período de intensa intolerância à homossexualidade, essas peças podem ser vistas como um episódio significativo no teatro estadunidense e possivelmente no cenário mundial, ao figurar personagens que desafiavam, de forma mais explícita, as normas heteronormativas, predominantemente brancas e judaico-cristãs, o que raramente acontecia na dramaturgia estadunidense até então.

Dramaturgos e dramaturgas enfrentaram censura em décadas anteriores, tal como Mae West⁵, com sua peça *The Drag* [uma tradução literal seria algo como *O transformista*], proibida na *Broadway* em 1927. De 1930 a 1960, houve extensas normas de censura a temas gays no teatro e no cinema nos EUA (Epstein; Friedman, 1995). Há outras manifestações que envolvem esse retrato da homossexualidade também importantes, como a peça *The Children's Hour* [1934, traduzida no Brasil por *Infâmia*], de Lillian Hellman. Embora, na peça, não sejam usadas palavras como *lesbian* [lésbica], público e crítica entenderam bem o drama relacionado à sexualidade que não podia ser dita/expressa da personagem Martha.

Desta forma, é importante ressaltar que, embora fique claro em alguns textos dramatúrgicos que o personagem seja LGBTQIAPN+, isso ocorre por meio de simbologias e metáforas. A figuração clara e objetiva desses personagens só ocorreu a partir da década de 1960.

O Caffe Cino era localizado no Greenwich Village, um bairro conhecido por sua liberalidade em relação à presença de gays e comportamentos não convencionais em contraste com a sociedade ultraconservadora pós-década de 1950. Foi o ambiente acolhedor à experimentação e ao surgi-

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A figuração manifesta da homossexualidade nas *late plays* de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54353> >

mento de novas formas de expressão artística. Esses dramaturgos e dramaturgas reconheciam que era uma inovação escrever peças sobre personagens LGBTQIAPN+ assumidos, retratando suas vidas cotidianas de maneira semelhante à dos heterossexuais. Para tanto, também criaram novas formas dramatúrgicas para expressá-los.

Antes deles, a existência desses personagens era sempre permeada de metáforas, um jogo de palavras que deixava a orientação sexual não definida. Porém, esses personagens não tinham ações decisivas e nem eram protagonistas. Quando isso acontecia, havia uma aura misteriosa sobre eles, surgindo os homossexuais para alívio cômico, tratados como infantilizados e vilões punidos, ao final, com prisão, morte, enlouquecimento ou humilhações sem precedentes (Epstein; Friedman, 1995). Martha, de *The Children's Hour*, suicida-se no final após revelar-se lésbica.

O Caffé Cino teve, assim, um papel fundamental para a formação de uma comunidade artística que consumiria esse tipo de abordagem em espetáculos teatrais: a própria comunidade gay; aqueles que, à margem, viviam *no armário* ou não. Darren Blaney (2014), professor da Universidade de Miami, destaca o impacto cultural dessas peças e de seus criadores, não apenas como contribuições para o teatro gay, mas sobretudo como impulsionadoras do ativismo político e do que se chamou *gay liberation* [liberação gay] alguns anos depois. Joe Cino, o dono do espaço, afirmou, sobre aquele momento histórico: “é uma época mágica” (Blaney, 2014, n.p.).⁶

A peça de Wilson era sobre uma *drag queen* e a de Patrick sobre um homem gay cujo namorado, um ex-garoto de programa, morre e ele precisa procurar formas de lidar com essa questão. Em especial, essa última contribuiu para uma incipiente sensação de libertação das amarras do heteronormatismo naquele momento em que essa comunidade vivia reclusa e tivera perseguições severas, mortes, humilhações públicas, torturas e prisões durante o macarthismo, na década anterior.

Ao promover a visibilidade e autoaceitação, desestabilizar construções sociais tradicionais, fornecer um modelo para o empoderamento individual e expor a opressão, a homofobia e o heterossexismo, Patrick desafia as normas da sociedade estadunidense de 1964, oferecendo uma representação afirmativa em um contexto em que a mera percepção da presença de pessoas gays em público, com a quebra comportamental estereotipada e heteronormativa, poderia resultar em

prisão. O teatro *queer* de Patrick emergiu, sobretudo, como um agente catalisador na formação do movimento que se avolumou e organizou passeatas e lutas para os direitos de igualdade, tão impedidos pelas forças policiais e pelas ações governamentais, inclusive até a década de 1990.

Em *The Haunted Host*, Robert Patrick (2009) aborda a resistência criativa como uma ferramenta política, representando a produção teatral como uma batalha de vontades. O autor destaca a visibilidade como o primeiro passo não apenas para a aceitação social, mas também para um sentido interno de poder. Na narrativa, a resistência criativa leva à construção de uma autoimagem robusta e viril para o homem gay, ressaltando o papel transformador do teatro na construção da identidade e da comunidade. A peça sugere que a autorrevelação, simbolizada pela saída do armário do personagem Jay em uma sociedade alternativa, capacita-o a transcender seu luto. O apoio da comunidade gay e o ambiente acolhedor do Caffè Cino são essenciais nesse processo, destacando a importância do apoio e da fraternidade. O café teatro é descrito como uma utopia efêmera, mas crucial, na qual relacionamentos e camaradagem floresciam entre artistas gays.

A capacidade do palco de tornar o privado público permite a remodelação da sociedade. A encenação é um agente facilitador para a consciência compartilhada e à ação pública, ajudando a aflorar identidades *escondidas*. O palco, sendo inerentemente um local de ritual, desempenha essa função social ao criar uma comunidade que se reflete e se identifica mutuamente.

O público dessa comunidade, então reprimido e ultrajado, ao se ver refletido nas representações teatrais como essas, é incentivado a imaginar/projetar suas próprias vidas escondidas dentro de uma esfera pública mais ampla, uma cultura *queer* compartilhada e, assim, possível e sem necessidade de mentiras. Esse poder transformador da representação teatral é crucial na promoção da conscientização e na construção de comunidades que ultrapassam os limites do palco.

Durante esse período, Tennessee Williams não participou desse movimento com Wilson e Patrick. Ele frequentava o circuito *off* e *off-off-Broadway*, sorvendo suas ideias, poéticas e novas formas de interpretação e de fazer teatro. Trazendo para suas novas peças esses valores experimentais, sua escrita foi interpretada como uma capitulação aos modismos contraculturais do *off* e do *off-off-Broadway* e, para um dramaturgo aclamado pelo sistema, isso não foi perdoado pela crítica e pelo público. Abandonado pelos fãs, que permaneciam fiéis às suas obras consagradas no *mainstream*,

ele continuou na mesma trajetória inovadora e experimental, adotando estéticas provenientes do teatro alternativo das décadas de 1960 a 1980, o que gerou revoltas entre seus seguidores, muito provavelmente devido à falta de compreensão daquele momento [contra] cultural, político e social.

Sua adaptação às mudanças estéticas e sociais da época reflete não apenas sua busca contínua por relevância, mas também pela complexidade e pela fluidez do cenário teatral durante essa era de transformação.

A figuração declarada sobre a homossexualidade

Listam-se os personagens LGBTQIAPN+ que Tennessee Williams figurou de forma identificada em suas peças escritas nas décadas de 1970 e 1980, seguindo-se de uma breve análise de contexto sócio-histórico. Neste caso, o dramaturgo não teve dificuldade em retratar a sensibilidade homossexual, propondo a descrição do personagem em ações, diálogos e em suas consequências, sobretudo nas rubricas.

Confessional [*Confessionário*, 1970] (Williams, 1970, p. 153-198) é a versão em um ato da peça longa *Small Craft Warnings* [*Aviso aos navegantes*, 1972] (Williams, 1981). Em ambas, Williams reúne três personagens homossexuais com outros heterossexuais em um bar. Não há, todavia, confronto e discurso homofóbico, os gays estão à margem, como todos no bar. Sendo assim, os diálogos não trazem nenhuma posição contra ou a favor ao que eles são: integrantes de uma sociedade na qual todos são *outsiders*, desenraizados do sistema capitalista.

Doc é um roteirista gay que não consegue emprego no sistema por não escrever textos comerciais, tendo sido considerado muito *poético*, nada palatável. Quentin, intitulado apenas de Jovem, na primeira versão, e Bobby, o Rapaz de Iowa na versão em um ato, formam um casal e expõem suas dores e dificuldades para sobreviverem na sociedade que não os aceita.

A principal característica estética da peça é seus expedientes épicos. Em um determinado momento, cada personagem dirige-se à plateia do centro do palco e explica-se – daí o título da peça em um ato. Williams cria um verdadeiro *Confessionário* –, dando elementos e segredos que não serão trabalhados em ações ou nos diálogos. “Quentin: [...] Há uma grosseria, uma grosseria mortal, na experiência de vida da maioria dos homossexuais” (Williams, 1981, p. 46, tradução nossa).⁷

Em *Confessional* e *Small Craft Warnings*, Tennessee Williams explora não apenas a marginalização dos personagens homossexuais, mas também a complexidade de suas identidades e experiências. “Esta peça [*Small...*] trata de pessoas comuns, em um bar simples. A linguagem dos personagens, a violência, a sexualidade e a homossexualidade são justificadas pelo contexto da peça” (Hofer Jr., 1971, p. 3, tradução nossa).⁸

Ao situar esses personagens em uma sociedade na qual todos se sentem deslocados, Williams destaca a universalidade da exclusão e alienação, independentemente da orientação sexual. Essa representação desafia a narrativa convencional de confronto direto e discurso homofóbico. Em vez disso, ressalta a interseção de diversas formas de marginalização dentro da sociedade capitalista.

Além disso, os expedientes épicos convidam o público a uma jornada íntima de autodescoberta e reflexão. Ao permitir que *confessem* seus segredos mais profundos com a plateia, Williams cria uma conexão emocional que transcende as barreiras da representação teatral do drama tradicional estadunidense, calcado no realismo e no dialogismo. Esses momentos oferecem uma visão penetrante das lutas pessoais, enquanto levantam questões mais amplas sobre identidade, pertencimento e resistência. Abaixo, um trecho do monólogo de Bobby, quando revela sua primeira experiência homossexual – bissexual, na verdade:

Nas montanhas de Nebraska, passei uma noite com um grupo de jovens rebeldes da minha idade, e começou a esfriar após o pôr do sol. Uma jovem selvagem e encantadora me convidou para ir debaixo de um cobertor apenas com um sorriso, e depois um rapaz, eu no meio, e ambos continuavam dizendo ‘amor’, um em um ouvido e o outro no outro, até que eu não sabia mais qual ‘amor’ era de qual ouvido ou qual... toque... A montanha era alta e o ar da noite... estimulante e os toques não eram grosseiros... (Williams, 1981, p. 35, grifos do autor, tradução nossa).⁹

Dessa forma, essas duas peças não apenas expandem os limites das temáticas convencionais do teatro, mais que isso, lançam luz sobre as complexidades de gênero em um mundo marcado pela exclusão e pela busca por autenticidade. Através de sua narrativa multifacetada e de sua abordagem inovadora, Williams convida o público a uma experiência teatral que provoca reflexões sobre as estruturas sociais e culturais no contexto da ascensão do conservadorismo no final do movimento que foi chamado de contracultura¹⁰ e início das reações estatais ultraconservadoras do governo corrupto de Richard Nixon, conhecido pelo escândalo *Watergate*.

Em *Vieux Carré* [1976] (Williams, 2000), o Escritor, não nomeado na obra, hospeda-se em uma pensão barata no bairro Vieux Carré de Nova Orleans, então decadente na década de 1940, o mesmo nome da pensão. Lá, ele se encontra com o velho escritor Nightingale, o Fotógrafo, não nomeado, um rapaz que está morrendo de tuberculose, e o bissexual Tye, um segurança e *streeper* de um bar/boate gay, que tem um caso com um homem que se veste de mulher. É abertamente uma peça sobre a homossexualidade durante a Segunda Guerra naquela cidade do Sul dos Estados Unidos, na qual a permissividade em relação ao comportamento sexual aberto era crescente. “Nightingale: Não tem uma vida gay decente lá nesse lugar?” (Williams, 2000, p. 23, tradução nossa).¹¹

Vieux Carré apresenta um panorama rico da sociedade em transformação durante a década de 1940, em Nova Orleans, destacando não apenas questões da homossexualidade. Explora a decadência urbana, a solidão e a busca por identidade em um contexto de guerra iminente. A pensão barata serve como um microcosmo desse mundo em transformação, no qual os personagens heterossexuais e LGBTQIAPN+ se encontram e interagem, cada um lidando com seus próprios conflitos e dilemas pessoais em meio à agitação social e cultural.

A peça longa *This Is (An Entertainment)* [*Isto é (Um entretenimento)*, 1975]¹² (Williams, 1975), embora tenha sido encenada em 1976 nos Estados Unidos, não foi publicada e ainda é quase totalmente desconhecida, sendo objeto de interesse de apenas alguns estudiosos da obra do dramaturgo. Possui o enredo que espelha a peça ganhadora do Pulitzer *Idiot's Delight*¹³ [*Este mundo louco*, título do filme de 1939 no Brasil, adaptado da peça, 1936], de Robert E. Sherwood.

Traz uma condessa hedonista em busca de aventuras sexuais. Ela é esposa de um rico fabricante de munições, o Conde, que se revela homossexual, juntamente com o seu barbeiro, e que chega a um elegante hotel *resort* de um país da Europa Central em meio a uma guerra. Ela alcança seu objetivo com a ajuda de um belo motorista loiro e sócia do marido (interpretado, inclusive, pelo mesmo ator que faz o marido, segundo orientação das rubricas), um líder da revolução local, aproximações claras com as ditaduras suplantadas pelos Estados Unidos na América Latina e em outros países.

Com evocações formais às poéticas utilizadas por Jean Anouilh, Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Jean Genet, Williams entrega uma comédia farsesca que lembra o *vaudeville*, parodiando o momento político e os estereótipos de gênero, atacando Henry Kissinger, o escândalo *Watergate* e

amalgamando elementos do desenho animado, o *Grand Guignol*¹⁴ e o chamado teatro do absurdo. Obra não compreendida quando foi encenada e, por isso mesmo, muito criticada (Eichelbaum, 1976), é um dos grandes trabalhos de sua fase final, infelizmente deixada de lado pelas editoras e pelos interessados e familiarizados com Williams.

Devido ao tom farsesco e de paródia, os personagens possuem falas absolutamente irônicas, elevando a peça a uma poética *camp* sem precedentes. No contexto estético da dramaturgia, esse termo se refere a um estilo ou sensibilidade artística que valoriza o exagero, o artificialismo, o humor extravagante e o teatralismo deliberado. O *camp*, muitas vezes, celebra a hiperbolização e a plasticidade como uma forma de comentário social ou crítica cultural, frequentemente de maneira irônica ou satírica (Sontag, s.d.). Williams o sorveu por ser um recurso de teatro experimental do *off-off-Broadway*, em especial do *Theatre of Ridiculous* de Charles Ludlan. Utiliza-o, nessa obra, com uma comédia de costumes e de sátira social. Explora, assim, identidade, gênero, sexualidade e política de maneira provocativa e subversiva.

O *camp*, em *This Is*, traz à tona diálogos exagerados, personagens estereotipados ou caricatos, cenários extravagantes e situações absurdas, nas falas e nas rubricas, tal como está abaixo, em que explica como a condessa se portava em relação à vida sexual do conde:

Ela não permitia que ele escolhesse seus próprios acompanhantes, não, insistia em nomeá-los ela mesma. Não queria nenhum veadinho em seus aposentos privados, possivelmente atrasando-o em sua passagem da meia-noite até a casa dela, Casa de Saxe-Coburg. Não, não, Coburg-Gotha, vamos manter isso claro! (Williams, 2024, p. 33).

O Homem, um pastor anglicano, personagem não nomeado de *Kirche, Küche, Kinder (An Outrage for the Stage)* [Igreja, cozinha, criança (Um ultraje ao teatro), 1979] (Williams, 2008, p. 101-131), é uma representação icônica do estereótipo de um machista, porém se revela um garoto de programa aposentado que, ao final, precisa voltar ao trabalho para sustentar a família. Em uma das cenas emblemáticas relativas à homossexualidade na peça, ele fiscaliza o corpo dos filhos gêmeos de 15 anos, um casal de jovens que não se dá bem no ofício da prostituição, pois prefere a relação sexual sem cobrar. O interesse nas nádegas do filho, ao mesmo tempo em que afronta a instituição da família, parodia o papel do sexo masculino na sociedade. A peça é uma crônica que critica as instituições religiosas, o casamento, a sociedade patriarcal e o papel imposto para a mulher.

Homem: Prossiga, tira essa roupa! Comece soltando suas calças. – Hmmm. Não tem muito pelo e está apenas começando a brotar um pouco de pelúcia loira. [...]. Agora faça uma meia volta para que eu possa avaliar as atrações posteriores. – Ahh, está aí [o que vai ser] a sua fonte de fortuna [...] (Williams, 2008, p. 117, tradução nossa).¹⁵

O grande poeta simbolista estadunidense Hart Crane, pelo qual Williams nutria verdadeira adoração e tinha em suas obras uma grande inspiração poética para sua dramaturgia, é o personagem da peça em um ato *Steps Must Be Gentle* [*Os passos devem ser gentis*, 1980] (Williams, 2016, p. 94-106). O poeta cometeu suicídio atirando-se ao mar durante um cruzeiro marítimo pelo Caribe, logo após ter flertado com um marinheiro e ter sofrido agressão física do rapaz. Humilhado, viu no suicídio a única saída.

A história do poeta chamou muita atenção de Williams, deixando-o perplexo. Apesar de ter conhecido sua obra em 1934, somente em 1948 começou essa peça, quando a mãe do poeta faleceu, terminando-a em 1980, quando seria possível a figuração aberta de um homossexual. Na peça, a mãe vai até o fundo do mar para se encontrar com o filho e tentar resgatar uma relação que nunca foi boa, além de tirar satisfações sobre sua homossexualidade e as razões que o levaram ao suicídio.

Em um trabalho antirrealista, Williams traz um retrato contundente de um homem gay que pagou um preço amargo e fatal por ter assumido seu desejo publicamente. Nem após a morte ele teve paz. “Grace: – Eu fico pensando se aquela sua confissão na Califórnia, aquela obscena confissão sobre sua natureza sexual, não teria um pouco a ver com a graça presente em seu coração, Hart” (Williams, 2016, p. 70, tradução nossa).¹⁶

A peça *Something Cloudy, Something Clear* [*Um tanto turvo, um tanto claro*, 1980] (Williams, 1995) é originária da peça em um ato *The Parade, or Approaching the End of a Summer* (*O desfile ou Aproxima-se o fim do verão*, 1962). Sua gênese ocorreu em 1941, após a perda de seu namorado, Kip Kirnann. Em 1962, Williams revisou seus rascunhos e, posteriormente, apresentou-a em 1980, versão aqui cotejada. Os personagens Dick e Don, da versão em um ato, foram transformados em August e Kip, respectivamente, na segunda versão.

A relação amorosa entre um dramaturgo mais velho e um jovem dançarino canadense é explorada com profundidade, abordando as relações homoafetivas com sensibilidade e inserindo-as como uma das complexas facetas da questão LGBTQIAPN+ no início dos anos 1980. “Clare: Eu acredito

que você ama, eu acredito que você ama o Kip, e espero que seja com o olho que você enxerga. Por que você está tremendo? O que está tentando esconder? Eu sabia que você amava o Kip [desde] quando você chegou vagando na noite passada” (Williams, 1995, p. 32, tradução nossa).¹⁷

August, apaixonado por Kip, revive a paixão em 1980, ao passo que, simultaneamente, as cenas de sua relação conturbada pelas imposições sociais emergem de 1940. “August: Está bem. Calma, Clare. — Claro que eu amo o Kip” (Williams, 1995, p. 33, tradução nossa).¹⁸ Nas ações deste período, o público conhece mais detalhadamente a angústia e a paixão contida do personagem: Kip, seu namorado, tinha um tumor cerebral, que o mata ao final. “August: Quando ela parou de brilhar alguma vez? Como o céu sobre o mar? [Pausa. Kip esfrega a testa. August se inclina para frente e coloca seus dedos delicadamente no rosto de Kip e ao longo de sua garganta.] Filho de Deus — você — não existe mais” (Williams, 1995, p. 33, tradução nossa).¹⁹

A relação homoafetiva se revela tão delicada e tênue, que a escrita de Williams converge, de fato, ao que Raymond Williams (2001) chamou de tragédia moderna. Segundo o escritor socialista, a tragédia está atrelada ao movimento histórico-social e ao choque de valores daquele momento. O sentido trágico vem à tona quando se desenvolve o embate entre esses valores opostos e nenhuma das partes está disposta a ceder.

Com ação simultânea em 1940 e 1980, é uma típica obra de Williams desta última década, com deslocamentos do realismo e exuberante referência a personagens LGBTQIAPN+. Naquele momento, peças como *Steps Must Be Gentle* e *Something Cloudy, Something Clear*, com personagens mortos ou que morrem em cena, figuram uma realidade lancinante para o palco. Com o avanço da epidemia da AIDS naquele momento, o desconhecimento sobre o vírus, formas de contaminação e, sobretudo, o impedimento de tratá-la ou como lidar com os pacientes, milhares de pessoas LGBTQIAPN+ foram mortas, sem apoio estatal e da sociedade. O governo de Jimmy Carter e, posteriormente, de Ronald Reagan, impediram o progresso das pesquisas e a informação, rebatendo com posturas austeras, teocratas, moralistas, homofóbicas, totalitárias e negligentes, contribuindo com a mortalidade e a expansão da epidemia de maneira global.

Não é segredo que a resposta de Ronald Reagan à crise do HIV/AIDS deixou uma mancha em seu registro presidencial; quando ele finalmente abordou a epidemia de forma séria — em 1987 — quase 23.000 pessoas já haviam morrido da doença.

Embora Reagan tenha rotulado a AIDS como ‘inimigo número um da saúde pública’, ele também sugeriu que sua disseminação poderia ser reduzida por meio de comportamento ético — ou seja, abstinência. ‘Afim, quando se trata de prevenir a AIDS, a medicina e a moral não ensinam as mesmas lições?’ ele disse, segundo o *New York Times* (Gibson, 2015, n.p.).²⁰

A tragédia das duas peças funciona primordialmente como uma crítica ao final do governo de Carter [1977-1981] e ao início da era Reagan [1982-1989]. Elas expõem personagens à margem da campanha teocrata e conservadora daquele momento histórico, abordando questões como feminismo, no caso somente de *Steps...*, homossexualidade e direitos humanos. Williams permite, assim, por meio de sua obra, uma poesia que revela, mesmo que de forma indireta, a situação funesta e lastimável de personagens LGBTQIAPN+ em um Estado que negava licenças e direitos democráticos para estabelecer uma sociedade igualitária em um contexto imperialista e capitalista.

Nessas peças, a representação de personagens LGBTQIAPN+ mortos pode ser lida como uma metáfora do contexto social e político da AIDS. E os personagens não precisam estar contaminados, pois é a sua morte que os associa ao momento histórico. Esses personagens são parte essencial da narrativa, com uma carga simbólica significativa. São, assim, símbolos da marginalização e exclusão enfrentadas pela comunidade LGBTQIAPN+. Suas mortes, simbolicamente, refletem as vidas perdidas e as vozes silenciadas devido à discriminação, ao preconceito, à negligência, ao moralismo e à força da religiosidade que não está preocupada com a condição humana, mas com a propagação de preceitos para manter o *status quo* e a submissão ao capitalismo.

Com essas duas peças, Williams expressa suas reivindicações políticas e sociais, tanto em relação à legislação quanto à representação de gênero, por meio de uma paródia de seu tempo, com dois personagens mortos, Kip e Hart, que conseguem impactar reflexões épicas, pelo estranhamento e a forma grotesca de aproximar a morte de uma tragédia iminente e que tangencia a realidade contemporânea de seu momento histórico. Em uma época em que poucas vozes defendiam os direitos das minorias por meio de medidas legislativas e políticas públicas, Williams não apenas se destaca como inovador em sua dramaturgia, mas também como um observador crítico dessa sociedade nevrálgica para esses indivíduos.

Atualmente, sua obra requer uma releitura e reflexão sob perspectivas contemporâneas, reconhecendo Williams como alguém que já estava engajado nas questões que hoje são pautas importantes em relação às mulheres e às pessoas LGBTQIAPN+.

Anton Tchekhov era um dos autores reverenciados por Tennessee. Ele chegou a fazer uma adaptação de *A gaivota* [1895] na década de 1980, intitulada *The Notebook of Trigorin – A Free Adaptation of Anton Chekhov’s The Sea Gull* [O diário de Trigorin – uma livre adaptação de ‘A gaivota’ de Anton Tchekhov, 1981]. Nela, Williams desconstrói a peça original, causando até certa indignação aos fãs do dramaturgo russo. É válido lembrar que adaptações desse tipo se tornaram mais comuns a partir da década de 1990, especialmente na Inglaterra. Até então, não eram aceitas e compreendidas como manifestações artísticas, mas abuso ou profanação dos clássicos, que não podiam ser pulverizados.

Uma das principais mudanças de Williams foi deixar a impressão de que o personagem Trigorin fosse homossexual ou talvez bissexual, caracterizando-o com delicadeza e submissão à patroa, a atriz Irina Arkadina, aspectos claramente associados a uma sexualidade binária ou que desmonta a figura do macho estereotipado do século XIX. Tendo, inclusive, uma relação de amor e ódio com a atriz, de quem é secretário.

Trata-se de uma admiração exagerada que não caracteriza uma atração física, fugindo dos estereótipos masculinos. Como a ação se passa no século XIX, Tennessee tomou o cuidado de não retratar um homossexual aberto junto aos outros personagens, como o figurava naqueles últimos 20 anos de sua carreira. Seu retrato é delicado e sutil, lembrando bastante os gays no armário e, até mesmo, aqueles latentes de suas obras escritas entre 1930 a 1950. Porém, a homossexualidade fica evidente. “Trigorin: Na verdade, sou um covarde – moralmente fraco – brando – submisso. São essas características que você acha atraente em mim, Irina?/ Arkadina: Boris, eu te conheço e te aceito e – isso eu juro – te amo de todo o coração” (Williams, 1997, p. 63, tradução nossa).²¹

A introdução da homo/bissexualidade do personagem Trigorin (Ross, 2011, p. 255) gerou controvérsia e discussões sobre seu significado e impacto no texto fonte diante dos estudiosos e admiradores do dramaturgo e escritor russo.

A orientação sexual do personagem é revelada em vários momentos da peça. Uma cena importante ocorre quando Arkadina, confronta-o com uma fotografia e uma carta de um de seus amantes masculinos anteriores. Trigorin a admite e revela detalhes sobre seus relacionamentos com outros homens, como em sua fala:

(Pausa. Trigorin faz algo de natureza violenta: quebra uma garrafa ou derruba uma cadeira.)

Trigorin: Irina, chegou o momento da verdade entre nós: houve outros. Nápoles — Veneza — Atenas. Ah, não muitos outros, mas foram alguns e eles existiram, quando você me conheceu, no café em Moscou, [tinha] um estudante que — sofreu um acidente fatal — inclinou-se demais para fora da janela do quarto que compartilhávamos —

Arkadina: Boris, eu sou uma mulher do teatro e do mundo. Você imaginou que eu não estava ciente da sua atração perversa pelo que é considerado — indizível! — Abominação! Mas eu? — Tendo compaixão, eu —

Trigorin: Você, você, você, sempre você! (Williams, 1996, p. 62, tradução nossa).²²

O confronto continua e Arkadina chantageia Trigorin, na tentativa de impedi-lo de abandoná-la:

Arkadina *(gritando)*: ABAIXE SUA VOZ, BORIS! — Estes são assuntos que você dificilmente vai querer que sejam ouvidos [por outros] — Eles são meus segredos tanto quanto são seus. E permanecerão meus segredos, assim como seus, até o dia em que você me trair, o dia em que você me abandonar por uma moça ou por um garoto que só quer te usar!

Trigorin: — Claro que isso não tem o menor aspecto de chantagem... *(Ele continua andando de um lado para o outro, respirando pesadamente.)* — Eu não me envolvia com garotos de programa como o seu amigo, o Sr. [Oscar] Wilde. (Williams, 1997, p. 6, tradução nossa).²³

A reação de Arkadina à revelação de Trigorin é ambígua. Ela mostra compreensão em relação à sua orientação sexual, mas também expressa desgosto e preocupação com o impacto que isso poderia ter em sua reputação. Arkadina até chantageia Trigorin para mantê-lo ao seu lado, ameaçando revelar seus relacionamentos homossexuais passados. Isso destaca a complexidade das relações interpessoais de um homem homossexual e as pressões sociais da época em relação à sua orientação.

A introdução da homo/bissexualidade de Trigorin na peça acrescenta uma camada de profundidade à sua caracterização e às dinâmicas entre os personagens. Além disso, levanta questões sobre a identidade, segredos e poder nas relações humanas. Essa representação da homo/bissexualidade também é significativa porque desafia as convenções sociais e a expectativa do público em relação aos personagens e à narrativa.

Em um futuro não muito distante, assolado por diversas guerras termonucleares, as mulheres estão morrendo e os homens mais velhos exploram sexualmente os mais novos em *The Chalky White Substance* [A substância branca do calcário, 1981] (Williams, 2008, p. 21-29). Com uma crônica aterradora sobre a Guerra Fria no início dos anos 1980, o início da era Reagan, Williams vê na ameaça nuclear uma metáfora para falar da relação entre pessoas do mesmo sexo, como um elemento da natureza humana que acabará por ser a única solução após a ganância capitalista destruir o planeta. “Luke: Você não se sente atraído por ela. Por mim sim. Não é? Mark?” (Williams, 2008, p. 10, tradução nossa).²⁴

Em *Sunburst* [O diamante Sunburst, tradução adaptada, 1982] (Williams, 2008, p. 180-187), Giuseppe e Luigi formam o casal de namorados mais sombrio do *Grand Guignol* de Williams: eles intentam roubar o famoso anel de diamante chamado *Sunburst* de uma atriz aposentada que vive em um quarto de um hotel decadente. Como a atriz tem artrite reumatoide e as juntas dos dedos inchadas, o anel não sai e eles propõem decepá-lo. A atriz só consegue mudar a situação declamando trechos de *Macbeth*, de Shakespeare. Em nenhum momento a homossexualidade é tratada como estranha ou o motivo dos rapazes serem criminosos, porém é, sem dúvida, um elemento para caracterizar o grotesco na peça e fortalecer o *Grand Guignol*, causando estranhamento e, claro, perturbação. Williams ainda parodia a heteronormatividade: somente homens tão sensíveis se sensibilizariam com as falas shakespearianas e desistiriam do *Sunburst*.

A atriz tem uma atitude homofóbica, entretanto, como se fosse o público assustado com a proposta esdrúxula da peça, sem dúvida um pasticho no qual Williams alterna a normalidade do humano em sua pluralidade e a hipocrisia burguesa com aversão à diversidade. “Miss Sails: [...] Nunca confiei nesse rapaz. Não, desde que Virgil me disse que ele dormia ao lado dele à noite e, e que tinham intimidades – eu não gostaria de discutir isso” (Williams, 2008, p. 215, tradução nossa).²⁵

Em *Now the Cats with Jeweled Claws* [Agora é a vez das gatas com suas garras de brilhantes, 1981] (Williams, 2016, p. 59-93), uma peça começada a ser escrita nos anos 1960, mas terminada apenas em 1981, há três personagens LGBTQIAPN+: o gerente do restaurante e um casal de rapazes, ambos garotos de programa. A afetação do gerente, que seduz com uma dança, usa dentaduras e faz sexo

oral em um dos rapazes no banheiro do restaurante sem elas, é um recurso *camp* utilizado por Williams para ressaltar o submundo em que esses homens precisam viver para sobreviverem com seus desejos e modos de vida diferentes daqueles impostos pela sociedade.

Esses homens são educados em um mundo em que o homem é visto como um predador para o sexo e a virilidade é uma característica positiva somente quando se é capaz de fazer sexo com o máximo de pessoas possíveis. O gerente é um personagem, portanto, que traz uma sátira da sociedade machista que não sabe educar o homem para perceber sua própria sensibilidade sexual e utilizá-la com respeito. “Segundo rapaz [*sorrindo tristemente*]: Você já foi chupado por um veado que usa dentaduras? Eles as tiram. Você fecha os seus olhos, você fantasia: é a mesma coisa que foder uma buceta. Desculpa. Eu deveria ter dito você. Na [minha] fantasia é você [...]” (Williams, 2016, p. 53, tradução nossa).²⁶ A linguagem chula de Williams contribui também para o grotesco e uma nova forma dramática de identificação desse submundo pouco considerado naquele momento.

Em *The Remarkable Rooming-house of Mme. LeMonde* [*A notável pensão de Madame Le Monde*, 1982] (Williams, 2016, p. 88-100), Williams utiliza, mais uma vez, o *Grand Guignol* para figurar homens homossexuais. Não importa se são bissexuais, se estão no armário ou se são assumidos. O dramaturgo expõe o relacionamento sexual violento de dois homens com Mint, um rapaz deficiente físico que está preso em um quarto pela dona da pensão, Madame Le Monde. Seu filho o estupra e o seu visitante, Hall, o estuprava quando viviam ambos em um orfanato.

A sexualidade aberta associada à violência é uma clara referência à forma que os gays se relacionam nos guetos, porém traz à tona a violência humana naquele momento em que Reagan e Margaret Thatcher tramavam o destino da humanidade sob a possibilidade ou não de uma terceira guerra mundial. Neste contexto, com a terrível ameaça, Madame Le Monde age como a tal Dama de Ferro e explora os homens que tem em seu comando, matando-os todos ao final da peça. “Mint: Ah, não, não, não! Bem, talvez, já que você veio com lubrificante, não é? /Rapaz: Adstringente. / [Mint grita aterrorizado quando o rapaz o tira do chão e o leva para a alcova.] (Williams, 2008, p. 102, tradução nossa).²⁷

Últimas considerações

As obras aqui analisadas de Tennessee Williams oferecem uma visão multifacetada e complexa das identidades e experiências LGBTQIAPN+, revelando a riqueza e a diversidade da vivência humana. Através de uma breve análise das peças mencionadas, é evidente que Williams não apenas retratou a figuração aberta desses personagens, mas também explorou as complexidades sociais e emocionais que permeiam suas vidas.

Através de personagens como Doc, Quentin, Bobby, Nightingale, Tye, Hart Crane, Williams mergulha nas profundezas da alma humana perdida na sociedade heteronormativa, explorando a solidão, a busca por identidade, a luta contra a opressão e a rejeição social contrapostas com o sonho americano. Porém, suas obras oferecem um olhar compassivo e empático para além das convenções sociais, desafiando estereótipos e preconceitos.

Além disso, Williams não hesita em confrontar questões delicadas relacionadas à sexualidade, ao poder e à aceitação. Suas peças abordam temas como a homo/bissexualidade de Trigorin, a violência sexual em relacionamentos homoeróticos e a hipocrisia social em relação à diversidade sexual.

Ao mesmo tempo, Williams utiliza recursos estilísticos e estéticos, como o grotesco, o épico e o *Grand Guignol*, para dar voz às experiências marginalizadas e subverter a heteronormatividade. Suas obras desafiam o público a repensar suas próprias concepções sobre identidade, sexualidade e poder.

Ao analisar essas peças de Tennessee Williams, todas como uma paródia de seus tempos, é possível reconhecer não apenas sua maestria na construção de personagens complexos e ambientes envolventes, mas também sua contribuição significativa para o entendimento e a representação das experiências LGBTQIAPN+ no teatro. Sua obra continua a inspirar e provocar reflexões sobre as nuances e as contradições da condição humana, destacando a importância da diversidade e da inclusão no cenário cultural e social.

Ao trazer à tona questões profundas e muitas vezes tabu, Williams contribuiu para a normalização e aceitação gradual das narrativas *queer* no contexto teatral *mainstream*. No Brasil, porém, ainda são inéditas e essas questões permanecem desconsideradas

Portanto, ao se considerar tanto o impacto do chamado *teatro gay* emergente no Caffè Cino quanto a contribuição de figuras como Tennessee Williams para a representação da homossexualidade no palco, é possível entender melhor a rica e complexa tapeçaria do teatro *queer* nos Estados Unidos. Essas obras de um autor que faz parte do cânone da dramaturgia mundial, cada uma à sua maneira, devem desempenhar um papel crucial na ampliação das fronteiras da expressão artística e na promoção da inclusão e aceitação das comunidades LGBTQIAPN+ na sociedade em geral.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Luis Marcio. **Nem loucas, nem reprimidas**: o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.

BLANEY, Darren. 1964: The Birth of Gay Theater. **The Gay & Lesbian Review Worldwide**, jan./fev. 2014. Disponível em: <https://glreview.org/article/1964-the-birth-of-gay-theater/>. Acesso: 20 dez. 2023.

BURNETTE, Brandon R. Comstock Act of 1873 (1873). In: **Free Speech Center At Middle Mississippi State University**. 15 dez. 2023. Disponível em: <https://firstamendment.mtsu.edu/article/comstock-act-of-1873/>. Acesso: 19 dez. 2023.

EICHELBAUM, Stanley. Theater: 'This Is (An Entertainment)'. **The New York Times**, 1 dez. 1976. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-entertainment.html>. Acesso: 18 abr. 2024.

FOX, Peggy L.; KEITH, Thomas (Ed.). **The Luck of Friendship**: The Letters of Tennessee Williams and James Laughlin. New York: W.W. Norton & Company, 2018.

GIBSON, Caitlin. A Disturbing New Glimpse at the Reagan Administration's Indifference to AIDS. **The Washington Post**, 1 dez. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2015/12/01/a-disturbing-new-glimpse-at-the-reagan-administrations-indifference-to-aids/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

HOFER, JR., Roderick Charles. **An Analysis of Tennessee Williams' Small Craft Warnings**. Master of Arts. Department of English, Kansas State University, Manhattan, 1973.

LAHR, John. **Tennessee Williams**: The Mad Pilgrimage of the Flesh. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

LITTLE, Stuart W. **Off-Broadway**: The Prophetic Theater. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972.

PATRICK, Robert. The Haunted Host. **Robert Patrick's Personal Blog**, 02 jul. 2009. Disponível em: <https://robertpatrickpersonal.wordpress.com/2009/07/02/the-haunted-host-play-by-robert-patrick/>. Acesso: 18 dez 2023.

ROSS, Zackary. Opening *The Notebook of Trigorin*: Tennessee Williams's Adaptation of Chekhov's *The Seagull*. **Comparative Drama**, v. 45, n. 3, p. 245-270, 2011.

Disponível em: <https://scholarworks.wmich.edu/compdr/vol45/iss3/4>. Acesso: 18 abr. 2024.

SAVRAN, David. **Communists, Cowboys, and Queers**: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SONTAG, Susan. **Notes on Camp**, [S.d]. Disponível em:

https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf. Acesso: 18 abr. 2024.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A figuração da identidade LGBTQIA+ e da performatividade de gênero na dramaturgia de Tennessee Williams das décadas de 1930 a 1960. **Repertório**, v. 1, n. 40, 2023.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/51433>. Acesso em: 2 dez. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **Dragon Country**. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. **ISTO É** [um entretenimento]. Tradução de David Medeiros Neves. 2024.

WILLIAMS, Tennessee. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays**. New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. **Small Craft Warnings**. New York: New Directions, 1981.

WILLIAMS, Tennessee. **Something Cloudy, Something Clear**. New York: New Directions, 1995.

WILLIAMS, Tennessee. **The Notebook of Trigorin**: A free Adaptation of Anton Chekhov's *The Sea Gull*. Editado por Allean Hale. New York: New Directions, 1997.

WILLIAMS, Tennessee. **The Traveling Companion & Other Plays**. Editado por Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008.

WILLIAMS, Tennessee. **This is [An Entertainment]**. Fotocópia dos originais cedida por Thomas Keith. 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **Vieux Carré**. New York: New Directions, 2000.

WILSON, Lanford. The Madness of Lady Bright. In: LITTLE, Stuart W. **Off-Broadway**: The Prophetic Theater. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972.

NOTAS

- 1 Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1988, p. 119). Cf. referência original do autor.
- 2 Throughout his work for the theater of the 1940s and 1950s, homosexuality appears—ever obliquely—as a distinctive and elusive style, in every word and no word, as a play of signs and images, of text and subtext, of metaphorical elaboration and substitution, of disclosure and concealment—in short, as textuality itself. It is the unspoken secret that forces even Williams's most homophobic critics to disguise their attacks, upbraiding the playwright, in one carefully coded review, for his 'obsessiveness of attitude,' his 'empurpling theatricalism,' and his preoccupation with the 'sordid,' the 'lurid,' and the 'lopsided.'
- 3 Michel Foucault, "Friendship as a Way of Life," in *Foucault Live: Interviews, 1966-84*, trans. John Johnston, ed. Sylvere Lotringer (New York: Semiotext[e] Foreign Agents Series, 1989), 207. Cf. referência original do autor.
- 4 Like Foucault, Williams seems to declare proudly and joyously that "homosexuality is an historic occasion to re-open affective and relational virtualities, not so much through the intrinsic qualities of the homosexual, but due to the biases against the position he occupies." Like Foucault, Williams reconfigures and valorizes what has long been subjugated.
- 5 Mae West (1893–1980) foi uma atriz, dramaturga, roteirista e comediante estadunidense, conhecida por seu humor afiado, atitude ousada e personalidade carismática. Uma figura icônica do entretenimento, ela se destacou na Broadway e em Hollywood, desafiando normas sociais e padrões de comportamento de sua época. Sempre foi uma apoiadora da chamada causa
- 6 It's magic time!
- 7 Quentin: [...] There's a coarseness, a deadning coarseness, in the experience of most homosexuals.
- 8 This play is about plain people, in a plain bar. The characters' language, the violence, the sexuality and the homosexuality are all justified by the contexto of the play.
- 9 On the plains of Nebraska I passed a night with a group of runaway kids my age and it got cold after sunset. A lovely wild young girl invited me under a blanket with just a smile, and then a boy, me between, and both of them kept saying 'love,' one of 'em in one ear and one in the other, till I didn't know which was which 'love' in which ear or which... touch... The plain was high and the night air... exhilarating and the touches not heavy...
- 10 A contracultura é uma revolta existencial, prática e identificada, em relação ao conjunto de valores que determinam as relações sociais e políticas tradicionais. A expressão, todavia, é empregada [...] para designar todo o imenso conjunto de manifestações e insurreições culturais e comportamentais entre o final dos anos 1960 e início dos 1970 nos Estados Unidos. Todavia não deixa de estar alinhada a um fenômeno anárquico mais geral e que reaparece de tempos em tempos nas mais diferentes épocas, para assinalar o espírito revigorador da crítica social. Assim, opõe-se às velhas ideologias políticas de esquerda do século XIX, que eram consideradas ultrapassadas, criando uma nova esquerda. Ela procuraria criticar o capitalismo, concentrando-se nas questões dos direitos civis e na contestação à Guerra do Vietnã. [...] O período que compreende o final da década de 1960 e início da de 1970, nos Estados Unidos, tem exercido uma influência tão importante na memória coletiva que até os dias atuais se percebe expressão de grupos que propagam imagens dessa época. Uma nova fase do capitalismo foi inaugurada, com uma conjuntura própria e expressão autônoma, alternativa à cultura estabelecida, tradicional. Essas imagens estão alinhadas com comportamento, linguagem e todos os parâmetros de um contexto cultural que podem ser identificados como contracultura. Esta revolução pretendida não tinha a preocupação com a desigualdade social. Era encabeçada por um grupo intelectualizado de estudantes universitários, sobretudo, que contestava o *status quo*, não apenas nos Estados Unidos. Havia revoltas estudantis na França, com adesão do operariado e confronto com militares em maio de 1968. [...] Foi a expressão de um novo mundo aos olhos dos jovens que buscavam uma sociedade emancipada, já sendo absorvida pela cultura geral e pela indústria cultural. E, junto aos conservadores, a contracultura parecia um modismo que veio para fazer um arrombo de juventude e depois desaparecer (Toledo, 2022, p. 161-163).
- 11 Nightingale: No decente gay life at all?
- 12 A cópia utilizada nessa pesquisa foi digitalizada a partir de uma fotocópia de 1999 (Williams, 1976), cedida gentilmente pelo editor e especialista da obra de Williams, Prof. Dr. Thomas Keith, da *Pace University* (enviada por e-mail), que é, por sua vez, a mesma utilizada na encenação de 1976, na Califórnia. A tradução dessa versão foi realizada pelo pesquisador da Universidade de São Paulo, David Medeiros Neves, cedida gentilmente para esta pesquisa (Williams, 2024).
- 13 A tradução literal seria algo como: *O deleite dos idiotas*.

NOTAS

14 “*Grand Guignol* é um tipo de teatro que enfatiza o macabro – o sinistro, o lado sombrio da natureza humana. Esse gênero de peças que retratam a violência, o horror e o sadismo foi popular nos cabarés franceses do século XX e recebeu o nome de *Le Théâtre du Grand-Guignol* [O teatro da grande marionete, em tradução livre], que floresceu no bairro Pigalle em Paris, de 1897 a 1962, sendo introduzido na Inglaterra em 1908. Guignol era um personagem de boneco tradicional semelhante ao Punch dos espetáculos de marionetes *Punch and Judy*, e se tornou o arquétipo do teatro de fantoches na França. Assassinatos, estupro, mutilação, insanidade e a exibição sombria dos instintos humanos mais básicos eram assuntos frequentes figurados pelo *Grand Guignol*” (Toledo, 2022, p. 347-348).

15 Man: Proceed with divestment! Get with it, drop your pants. – Hummm. Not badly hung and just beginning to sprout a bit of blond fluff. [...] Now make a half turn so I can assess the posterior attractions. – Ahhh, there’s your fortune [...].

16 Grace: - I wonder if what you confessed in California, that obscene confession of your sexual nature hasn’t a little to do with so much well- demonstrated grace of the heart in you, Hart.

17 Clare: I believe that you love, I believe that you love Kip, and I hope it’s with the clear eye. What are you shaking for? What are you trying to cover up? I knew you loved Kip when you wandered in last night.

18 August: Okay. Quietly, Clare. —Certainly I love Kip.

19 August: When did she ever stop shining? Like the sky on the sea? [Pause. Kip rubs his forehead. August leans forward and places his fingers tenderly on Kip’s face and along his wide throat.] Child of God—you—don’t exist anymore.

20 It’s no secret that Ronald Reagan’s response to the HIV/AIDS crisis left a blot on his presidential record; by the time he finally addressed the epidemic in earnest — in 1987 — nearly 23,000 people had died of the disease. Though Reagan ultimately labeled AIDS “public health enemy No. 1,” he also suggested that its spread might be slowed by ethical behavior — i.e., abstinence. “After all, when it comes to preventing AIDS, don’t medicine and morality teach the same lessons?” he said, according to the New York Times.

21 Trigorin: [...] I am actually a coward – morally flabby – soft – submissive. Are these characteristics you find appealing in me, Irina?/Arkadina: Boris, I know you and I accept you and – this I swear – I love you with my whole heart.

22 (Pause. Trigorin does something of a violent nature: smashes a bottle or knocks over a chair.)

Trigorin: Irina, the moment has come for truth between us: there were others. Naples—Venice—Athens. Oh, not many others, but others and there was, when you met me, in the cafe in Moscow, a student who—suffered a fatal—accident, leaned too far out of the window of the room that we shared in—

Arkaaina: Boris, I am a woman of the theatre and of the world. Did you imagine that I was not aware of your perverse attraction to what’s regarded as—unspeakable!—Abomination! But I?—Having compassion, I—Trigorin: You, you, you, always you!

23 Arkadina (shouting): KEEP YOUR VOICE DOWN, BORIS!—These are hardly matters you want overheard—These are my secrets as much as they are yours. And will remain my secrets as well as your secrets until the day you betray me, the day you throw me off for a girl or a boy that wants only to use you!

Trigorin:—Of course this hasn’t the slightest resemblance to blackmail... (He continues pacing about, breathing heavily.)—I did not entertain prostitutes like your friend Mr. Wilde.

24 Luke: She doesn’t attract you. I do. Don’t I? Mark?

25 Miss Sails: [...] I’ve never trusted that boy. Not since Virgil told me he slept beside him at night and, and intimacies – I don’t wish to discuss it.

26 Second young man [grinning sadly]: Have you ever been done by a fruit with dentures? They remove ‘em. You close your eyes, you fantasize: it’s like a cunt. Sorry. Should have said you [...].

27 Mint: Oh, no, no, no! Well, maybe, since you’ve come with – lubricant, is it?/Boy: Astringent./[Mint cries out in terror as the boy removes him from the floor and carries him into the curtained alcove.]

O acontecer de uma fenda: sobre a cesura de um chão

The happening of a rift: about the caesura of a floor

*El acontecimiento de una ruptura: sobre la cesura de
um suelo*

Igor Guatelli

Universidade Presbiteriana Mackenzie

E-mail: igor.guatelli@mackenzie.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3937-8073>

RESUMO

Shibboleth é o título escolhido pela artista colombiana, Doris Salcedo, para sua instalação na Tate Modern, em Londres, em 2007, uma fenda no piso com 167m de extensão. A partir de uma aproximação fenomenológica, associada a um diálogo teórico conceitual, sobretudo com obras de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman, o artigo objetiva discutir sobre possíveis ressonâncias de uma obra que acontece como presença e quase ausência de si-mesma. Instalação que deixa rastros ao ser “desmontada”, eludindo seu próprio apagamento, evoca uma história da qual não devemos nos desvencilhar, ao mesmo tempo que se torna traço indelével de um outro, ao resistir ao seu desaparecimento. Questão central, possivelmente inconclusa, o que resta quando se resiste ao próprio apagamento e desaparecimento?

Palavras-chave: *Shibboleth*; Doris Salcedo; rastros; cesura; *parergon*.

ABSTRACT

Shibboleth is the title chosen by Colombian artist, Doris Salcedo, for her installation at Tate Modern, in London, in 2007, a crack in the floor 167m long. From a phenomenological approach, associated with a conceptual theoretical dialogue, especially with works by Jacques Derrida and Georges Didi-Huberman, the article aims to discuss possible resonances of a work that happens as a presence and almost absence of itself. An installation that leaves traces when “dismantled”, eluding its own erasure, evokes a history from which we must not let go at the same time that it becomes an indelible trace of

another by resisting its disappearance. Central question, possibly inconclusive, what remains when one resists one's own erasure and disappearance?

Keywords: *Shibboleth*; *Doris Salcedo*; *traces*; *caesura*; *parergon*.

RESUMEN

Shibboleth es el título elegido por la artista colombiana Doris Salcedo para su instalación en la Tate Modern de Londres en 2007, una grieta en el suelo de 167 m de largo. Desde un enfoque fenomenológico, asociado a un diálogo teórico conceptual, especialmente con obras de Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman, el artículo pretende discutir posibles resonancias de una obra que acontece como presencia y casi ausencia de sí misma. Una instalación que deja huellas al "desmantelarse", eludiendo su propio borrado, evoca una historia de la que no debemos desprendernos al mismo tiempo que se convierte en huella imborrable de otra al resistirse a su desaparición. Pregunta central, posiblemente no concluyente, ¿qué queda cuando uno se resiste al propio borrado y desaparición?

Palabras-clave: *Shibboleth*; *Doris Salcedo*; *huellas*; *cesura*; *parergon*.

Data de submissão: 22/07/2024

Data de aprovação: 25/11/2024

Introdução

Trata-se de um artigo sobre uma instalação de Doris Salcedo realizada na Tate Modern, em 2007, com o objetivo de fazer considerações sobre processos de apagamentos, persistências, intrusões e miscigenações interculturais na contemporaneidade. É uma reflexão crítica sobre a dimensão estético-política de uma obra erigida metodologicamente a partir de uma aproximação sensível, empírico-fenomenológica, inteligível e teórico-conceitual. *Leitmotiv* do artigo, uma extensa fenda aberta pela artista no chão da *Turbine Hall*, principal espaço do museu, insta-nos a rever passado e presente como realidades inaceitáveis. A fenda, e o que resta dela, aqui um pós-obra entendido como obra da obra – uma segunda obra –, torna-se a trilha pela qual podemos especular sobre arruinamentos e as muitas cesuras do tempo que habitamos.

Amparado por uma constelação conceitual extraída de obras de alguns filósofos, o presente artigo dialoga transversalmente, sobretudo, com o pensamento de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman. Este texto explora questões que ambos dissertam sobre a importância de se pensar imagens, objetos e conceitos a partir de seus rastros e espectros, ou seja, a partir da presença

ausente desses objetos e da quase ausência como presença outra. Pelos rastros da imagem, do objeto e do conceito, “desapresentam” o que se apresenta previamente como representação ou visibilidade plena. O presente artigo concentra-se em uma iterabilidade, pelo quase apagamento da obra naquele espaço, como um acontecer privilegiado para se pensar sobre uma possível pluri-dimensionalidade semântica do violento gesto estético-político da artista, uma violência que podemos sentir nas palavras de Salcedo, ao falar sobre a instalação no interior da instituição:

A peça que fiz para o Turbine Hall é sobre a indiferença absoluta. Nenhum ornamento cultural atenua a desolação e a miséria que aborda. *Shibboleth* é um espaço negativo; marca a diferença sem fundo que separa os brancos dos não-brancos e a humanidade da infra-humanidade. O trabalho é inoportuno e – aparentemente fora de controle: ele se intromete no espaço do Turbine Hall. Sua ocorrência parece ser o produto de um evento irracional que atravessa um edifício racionalista. Sua aparência perturba o Turbine Hall da mesma maneira. o aparecimento dos imigrantes perturba o consenso e a homogeneidade das sociedades europeias. Na tradição ocidental, o inoportuno que interrompe o desenvolvimento e o progresso é o imigrante, aquele que não partilha a identidade do idêntico e nada tem em comum com a comunidade. – Os europeus são amplamente vistos como o único vector da decadência, capaz de pôr em risco o património histórico e cultural que deu forma à identidade da Europa. *Shibboleth* é uma tentativa de abordar a parte da humanidade que foi deixada de fora da história da modernidade e mantida à margem da cultura ocidental. Queria simplesmente abordar esta questão do ponto de vista da arte, analisando o papel que a arte desempenhou na formação do estereótipo da beleza humana porque a arte ocidental desenvolveu um ideal de humanidade definido de forma tão restrita que excluiu os povos não europeus do género. Este estereótipo foi central no desenvolvimento do racismo como sistema de pensamento (Salcedo, 2023, p. 140).

A instalação é um acontecimento na Tate Modern, que parece não querer desaparecer. O *Shibboleth* de Salcedo é um estrangeiro que se infiltra na casa do outro para depois tornar-se um estranho dentro da própria casa, um gesto que ultrapassa algumas fronteiras para nos dizer, talvez, que algumas fronteiras nunca devem ser apagadas, devem permanecer como marcas de uma união quase impossível. Gesto impronunciável, que denuncia e resguarda diferenças, preserva diferenças e destrói, essa contradição parece ser central na obra e no que restou dela. Tal como diz Jacques Derrida, “o impronunciável salva e destrói o nome. Protege-o, como o nome de Deus, ou condena-o à aniquilação em cinzas” (Derrida, 2002, p. 85). É sobre essas “cinzas” que nos debruçamos aqui.

Em torno do conceito, do título da obra e de seus ecos

Há uma discreta diferença entre o título da obra de Salcedo, *Shibboleth*, e o conceito histórico de *Schibboleth*. A diferença entre ambos, talvez seja apenas uma diferença de tradução, talvez um delirado *schibboleth* pensado por Salcedo, uma contra-senha? Apesar da diferença, persiste na obra a ideia de um *schibboleth*, uma cesura, corte e [indelével] cicatriz ao mesmo tempo, um insuperável estigma. Título associado a um episódio bíblico judaico, a saber, o extermínio de um grupo, os *Efraimitas*, por outro rival, os *Gileaditas*, a partir de uma palavra-senha. Como os *Efraimitas* tinham dificuldade em pronunciar *schibboleth*, a pronúncia de uma sílaba do nome *Schibboleth* os identificava e era a senha para a diferenciação dos grupos. Essa palavra-senha foi imposta pelos *Gileaditas* para identificar quem solicitava passagem pelo Rio Jordão e *Schibboleth* era o artifício usado por aqueles que controlavam a passagem para a criação de uma barreira, controle e apagamentos em um território de passagem, supostamente de integração.

Sobre o Rio Jordão, uma brutal fissura de morte se instalava entre etnias semelhantes e entre grupos cuja convivência fraterna não parecia ser a dificuldade. Meandros identitários são criados para que expurgos sejam promovidos; infelizmente, um outro lado do eterno retorno de nossa história, recheada de exemplos e situações semelhantes. Diz Derrida sobre o conceito em sua obra dedicada a Paul Celan:

Vamos deixar isso para o momento. *schibboleth*, essa palavra que eu chamo de hebraica, você sabe que é encontrado em toda uma família de línguas, fenício, judaico-aramaico, siríaco. É atravessado por uma multiplicidade de significados: rio, riacho, espiga de trigo, ramo de oliveira. Mas, além desses sentidos, adquiriu o valor de uma senha. Foi utilizada durante ou após a guerra, na passagem de uma fronteira vigiada lada. A palavra importava menos pelo seu significado do que pela maneira como era pronunciada. A relação com o sentido ou com a coisa foi suspensão, neutralizada, colocada entre parênteses: o contrário, por assim dizer, de uma “época” fenomenológica [“époque”] que acima de tudo preserva o significado. Os efraimitas foram derrotados, mortos pelo exército de Jefté; e para evitar que os soldados escapassem atravessando o rio (*schibboleth* também significa rio, mas não é esse o motivo desta escolha), pedia-se a cada um que dissesse a palavra *schibboleth*: Ora, os efraimitas eram conhecidos por sua incapacidade de pronunciar corretamente o *sch* de *schibboleth*, que para eles, portanto, tornou-se uma palavra impronunciável. Eles diziam *sibboleth* e, nesta fronteira invisível entre *sch* e *si*, eles se delatavam à sentinela arriscando suas vidas. Revelavam sua diferença tornando-se indiferentes à diferença diacrítico entre *sch* e *si*; foram marcados por não conseguirem re-marcá-la uma marca codificada desta forma (Derrida, 2002, p. 44).

Schibboleth é uma palavra atravessada por diversos sentidos, mas tem como valor predominante a noção de uma senha usada como permissão e interdição, passagem e corte, recortar e dividir, mas também o de acentuar identidades para além de suas tonalidades que deveriam bastar. *Schibboleth* acentua diferenças quando essas não deveriam existir. Cinde e rasga culturas evidenciando identidades do outro no interior de diferenças identitárias que deveriam existir apenas como indeléveis traços singulares de alteridades de um uno que transcende às próprias divisões. Reconhecer o rosto do diferente deveria ser a condição para a construção da proximidade e não de distinções, fonte de processos de subalternizações e apagamentos.

Traços de diferenciação no interior de algo que existe como multiplicidades em coexistência, os *schibboletes* de nosso tempo proliferam como violentas divisões de uma desejada indiferenciação. O *Schibboleth* de Salcedo foi um desses violentos atos, gesto radical materializado no interior de uma instituição como denúncia de uma história de violentas violações de um outro apropriado como naturalmente subalterno pelos seus “diferenciados” traços culturais, geográficos, de cor, costumes e linguagem. Pelo *Schibboleth*, viabiliza-se o julgamento e o veredito entre aptos e não-aptos, entre populações de dentro e de fora, entre povos suficientes e povos aquém da existência. É a senha para a prática do ser-a-ser-unido, ou seja, o ser-a-ser-dominado.

Há uma dissociação promovida pelo *Schibboleth* que instaura a separação, a subalternidade e a exclusão mesmo entre aqueles que vivem dentro da mesma casa e do mesmo território, no interior de uma geografia. Uma vez criados, trabalhados como traços de diferenciação e singularizações, restam como indeléveis cicatrizes de fabricadas disjunções que, talvez, devam permanecer como desejáveis traços diferenciadores instalados no interior de contaminadas culturas, territórios e geografias. A cicatriz é a impossibilidade da completa restituição ou reconciliação. A re-união é disjunta e imperfeita; uma nova origem. Apenas re-junções imperfeitas permitem as transversalidades necessárias para que uma nova união seja possível. É sobre essa marca e suas ressonâncias que restam de um *Schibboleth* que nos debruçamos aqui. Pensar o início de algo a partir dos traços que restam da obra e não o inverso.

O *Shibboleth* de Salcedo na Tate Modern

A instalação de Doris Salcedo, (Figuras 1 e 2), uma fenda de 167 metros de extensão aberta, foi realizada em 2007, elaborada para o projeto intitulado *Unilever series*, criado para a Tate Modern. Ao trincar, de um extremo ao outro, o piso da *Turbine Hall* da Tate Modern, a artista abre espaço para uma reflexão sobre esse apagamento sistemático do diferente de “nós”, ao historicamente criar divisões e fronteiras linguísticas, de cor, culturais, comportamentais e religiosas entre povos e etnias. Entretanto, será importante nos determos um pouco não só sobre questões que a obra suscita, mas sobre o que ela deixa como legado e como rastro espectral dela mesma, ao término do seu tempo de “exibição”. Há uma iterabilidade da obra.

O desdobramento de sua obra é um outro-de-si-mesma. Passado o período de exibição, quando deveria deixar de existir, retorna persistindo como um outro dela mesma. Estranhamente, há uma singularidade na obra de Salcedo, que prossegue como iteração transmutada dela mesma, como um eterno retorno que, ao se deixar vir de outra forma, vem como evento. Aliás, difícil afirmar se o reparo parcial do piso havia sido pré-programado ou não.

Não é possível dizer que a instalação de Salcedo seja uma obra datada, com datação, com a data de inauguração e encerramento. Datações na história e da história sempre existiram e são importantes como marcações episódicas que nos guiam pelas demarcações que criam, permitindo-nos falar precisamente sobre elas e definindo para quem, sobre quem ou o que falamos; talvez não seja o caso dessa obra de Salcedo. Tal como os *schibboleths* que persistem na história, como espectros de identificação, denúncia e extermínio, o *Shibboleth* de Salcedo parece ter se tornado atemporal, inclusive com uma assinatura borrada, visto que o após obra, o reparo do piso, não faz ou fazia parte de sua obra. O após obra de Salcedo tornou-se um evento que a-temporalizou sua obra, reforçando seu *Shibboleth*.

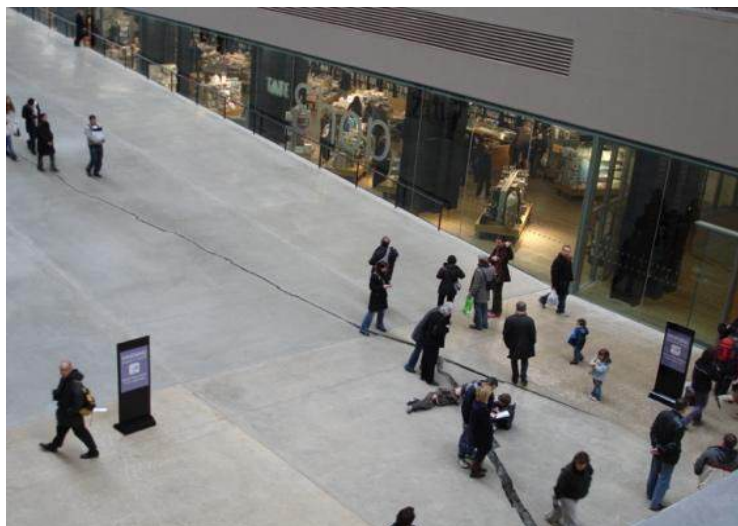


Figura 1: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2007. Acervo: do autor, 2007.

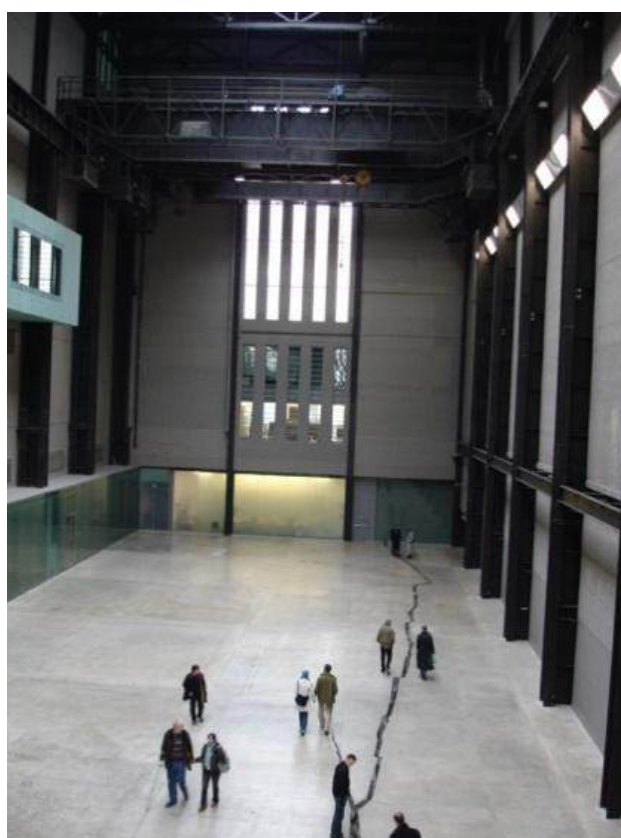


Figura 2: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2007. Acervo: do autor, 2007.

Esse além da obra, isso que ecoa para além do seu tempo de exibição retorna não mais como uma fenda e uma fissura, mas como um rastro de si-mesma, uma mancha que denuncia a própria ideia de separação, ao retornar como uma cicatriz, uma união disjunta, marcada no piso como uma faixa irregular com um tom, um acento tonal diferenciado do resto. A intervenção, pensada como uma grande fenda que divide o hall em dois, configurando-se como uma fronteira, retorna com amálgama, que tenta refazer a unidade. Fruto de uma violência, evidencia que a hospitalidade, para ser justa, depende de algum ato violento, se quisermos lhe dar uma inscrição jurídico-sensível.

Salcedo, por intermédio de sua obra, parece expor sua própria condição, denunciando os *schibboleths* que persistem no mundo, ao negar-se a desaparecer, permanecendo como traço diferenciado e diferenciador, condição necessária para que fronteiras sejam percebidas, superadas e não naturalizadas. Vestígios de um outro, indeléveis rastros desse outro, são condições necessárias para a construção de um pensamento cooperativo altermundialista. Um no outro, um com o outro, um não sem o outro. Identidades transfiguradas.

Em uma ação que remete não só a passados coloniais e movimentos descolonizadores da atualidade, mas também aos debates sobre a construção de um mundo cosmopolítico, a artista nos faz lembrar que a fronteira, ao mesmo tempo, é algo necessário e necessário de ser refutado para o exercício de uma outra hospitalidade: o exercício de uma hospitalidade incondicional (um dos indesconstrutíveis de Derrida), fundamento de uma democracia por vir. Como sugere Derrida, o Estado que a hospitalidade incondicional desconstrói como fim de fronteira é exigido por essa mesma hospitalidade como forma de sua realização. Não há a possibilidade de uma outra hospitalidade sem que haja um passo de hospitalidade e esse passo significa uma passagem, um limiar.

Além da obra na obra

Em 2004, seis meses antes de sua morte, Jacques Derrida, já doente e consciente de seu não muito tempo de vida, recebe em sua casa, em *Ris-Orangis*, ao lado de sua esposa, Marguerite, Sylvain Bourmeau, para uma longa entrevista, considerada a última, sobre política para a revista *Les Inrockuptibles*. A entrevista versou sobre diversos temas, de Marx à intelectualidade francesa contemporânea, passando pela situação da Europa nos dias de hoje, suas relações com China e EUA, os movimentos e mobilizações “Altermondialistes”, como o *Act Up*, por exemplo, a ligação

entre EUA e o terrorismo global, além do papel das teletecnologias em um mundo altamente mediatizado e as possíveis formas de resistência e mobilizações nesse mundo. Os temas foram abrangentes, mas vale destacar uma questão em particular, considerando o assunto deste artigo. Em um determinado momento da entrevista, Bourmeau pergunta a Derrida: “Como você imagina que o espaço público europeu poderia ser construído, esse elemento ausente de uma construção europeia que já está bem avançada?” (Bourmeau; Colard; Lindgaard, 2022, p. 25).¹ A resposta é longa, mas é necessário reproduzi-la aqui. Responde Derrida

Não existe estrada real. Devemos multiplicar os discursos para que a Europa não seja apenas uma união econômica protecionista. A Europa pela qual eu faria campanha seria um lugar de invenção crítica em relação à democracia, deve pensar na reconstrução das democracias contra um certo tipo de hegemonia americana, contra as teocracias muçulmanas e contra uma certa China. É preciso, portanto, multiplicar os discursos e as advertências. Essa é, creio eu, uma das grandes responsabilidades dos intelectuais, daqueles que fazem profissão de pensar e falar no espaço público, eu diria filósofos e juristas em primeiro lugar, economistas também. Outra fraqueza da Europa deve-se, sem dúvida, ao facto de não se ter dotado de uma força militar eficaz e independente. A Europa não tem poder armado que lhe permita intervir no terreno por causas que considere justas. As posições representadas, por motivos complicados, por Chirac e Schroder quando se opuseram à política “unilateralista” de Bush no Iraque, aquelas posições que julguei corretas, quaisquer que fossem suas motivações complicadas, só podiam assumir a forma de oposição verbal no palco da ONU Conselho de Segurança cujas regras estavam sendo violadas. Parece-me urgente que a Europa tenha uma política que não seja americana, nem chinesa, nem árabe-islâmica... É um pouco utópico para o momento. Mas na história e na memória da Europa (os bons e os maus, o Iluminismo, mas também os piores momentos dos totalitarismos modernos - fascismo, nazismo, stalinismo, *Shoah*, colonialismo e as provações de uma descolonização que não passou sem “crimes contra humanidade”, etc.), nesta “velha” Europa machucada, há um recurso reconhecidamente paradoxal, um recurso “futuro” que deve permitir mudar a situação e as instituições leis internacionais, direito internacional, para resistir tanto aos Estados Unidos e teocratismos islâmicos, aliando-se àqueles que, americanos, árabes, iranianos ou chineses, etc., estão lutando contra a política dominante de seu país. Ninguém é mais digno de pena, por exemplo, do que todos os árabes e muçulmanos que sofrem da mesma forma a repressão (por exemplo, das mulheres) em seu país ou em sua cultura ao serem injustamente associados, na opinião pública mundial, aos crimes terroristas do Al-Qaeda. Estou a pensar muito neles, com amizade e compaixão: por exemplo, nos palestinos que, enquanto lutam pela legítima e futura independência do seu Estado, condenam os atentados suicidas, mas também nos israelitas que lutam contra Sharon, e às vezes recusam algumas das missões que lhes são atribuídas, etc. (Bourmeau; Colard; Lindgaard, 2022, p. 25-27, tradução nossa).²

Voltemos à obra de Salcedo à luz do que foi dito por Derrida. Derrida anseia por um reposicionamento da Europa face aos grandes problemas e crises humanitárias, históricas e atuais, que afetam o mundo, reconhecendo, inclusive, que a própria Europa foi vetor e incubadora de muitas dessas tragédias. Todavia, dentro dessa Europa cicatrizada, ferida e marcada, diz ele, há uma fonte paradoxal, uma fonte de um porvir que deverá permiti-la modificar essa situação, as instituições internacionais, sobretudo o direito internacional, como um lugar de resistência aos movimentos extremistas dominantes da contemporaneidade.

Salcedo trinca o piso do grande hall expondo-o como uma fenda, uma ferida, talvez uma veia aberta; alusão à obra de Eduardo Galeano? A ação é brutal e contundente. Indelével, como é a herança maldita que ainda nos nossos dias assola a América Latina, a obra, mesmo depois de encerrada, permanece como uma cicatriz, uma ferida cicatrizada exposta como uma “obra” da obra. A rachadura, ao ser preenchida para reconstituição do piso, deixa de ser, tornando-se outra no momento de sua “des-montagem” (Figura 3 e 4). Ela foi, mas ainda é, ou melhor, ela foi e ainda é, persistindo como outra obra na obra. Podemos dizer que a obra não foi desmontada, mas sofreu uma ‘*dislocation*’, uma torção, um desencaixe semântico, tornando-se outra sem deixar de ser.

Pelo fato de a artista ter introduzido um molde feito em concreto a partir de uma rocha colombiana, além de uma tela de arame, também levado da Colômbia, no interior da rachadura, o apagamento de fronteiras e contaminação de contextos é produzido de forma concomitante à criação de uma nova “fronteira”. Essa “fenda-fronteira” cria e recria limites temporais e territoriais entre os continentes, o que nos permite aventar a hipótese de que, pela obra, o passado colonial da América Latina é evocado, ao se infiltrar nas “fundações” da instituição europeia, mantido lá mesmo depois da rachadura fechada.

Esse ato intencional da artista, de cruzamentos de fronteiras ao criar uma, parece guardar uma discussão sobre os limites da ideia de contextos contaminados. Materiais de outro lugar são enxertados e fundidos, pela rachadura, no piso existente. Esse material estrangeiro introduzido a partir de um ato violento, mas que, por assimilação e ajuste, funde-se ao existente, parece aludir à própria história da América Latina, a partir da colonização europeia. Processos descolonizadores talvez necessitem de contaminações cruzadas de seus respectivos contextos. Não há descolonização sem enxertos contaminantes.

Se a Europa é um continente ferido, marcado pelos horrores em seu interior por ela própria gestados, ela também foi o vetor, como todos sabemos, de horrores cometidos durante séculos na América Latina. Por séculos, ações extrativistas direcionadas aos humanos e não humanos, aos seres vivos e não vivos marcaram a presença europeia no continente. Cinzas eram um dos produtos dessa ação brutal no continente. Cinzas de corpos, de florestas, de plantações e de quilombos. E Derrida reconhece esse legado e peso como uma indelével cicatriz.

Entretanto, a Europa, de forma paradoxal, também se transforma hoje no espaço de gestação de outras políticas de resistência. Artistas, escritores e filósofos encontram suporte e respaldo para suas denúncias e manifestações, inclusive contra o próprio continente que os acolhe; apenas para ficar no campo de reconhecidos intelectuais, de Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop a Achille Mbembe e Bachir Diagne, passando pelos incontornáveis Frantz Fanon e Aimé Césaire, além do próprio Derrida. Os exemplos recentes são incontáveis.

Salcedo teve liberdade para criar uma obra que, ao mesmo tempo, a partir da extração, colapsou o chão do principal espaço do lugar e, depois do período de exposição da obra, deixou como herança [in]voluntária um rastro de si-mesma (ou seria um gozo, um texto de *jouissance*³ no sentido “barthesiano” do termo?), talvez, para nos lembrarmos de que atos violentos nunca deverão ser completamente apagados, mesmo em desejadas restituições. Se a América Latina pode ser vista como uma fênix, um continente aparentemente sempre capaz de renascer das cinzas, de renascer do fogo que sempre a consumiu, a queimou e ainda a queima, *Shibboleth* renasce como cinza perene de uma obra efêmera.

A obra, a fenda no chão, tornou-se uma espécie de negativo da obra que seria deixada como rastro dela mesma. Ao ser “apagada”, a obra [re]surge como outro dela própria, marca acinzentada no chão, uma mancha cripta. A obra é um testemunho do encontro da morte com a vida, uma obra que precisa morrer para que sobreviva como rastro, resistente à própria morte, tal como a América Latina.

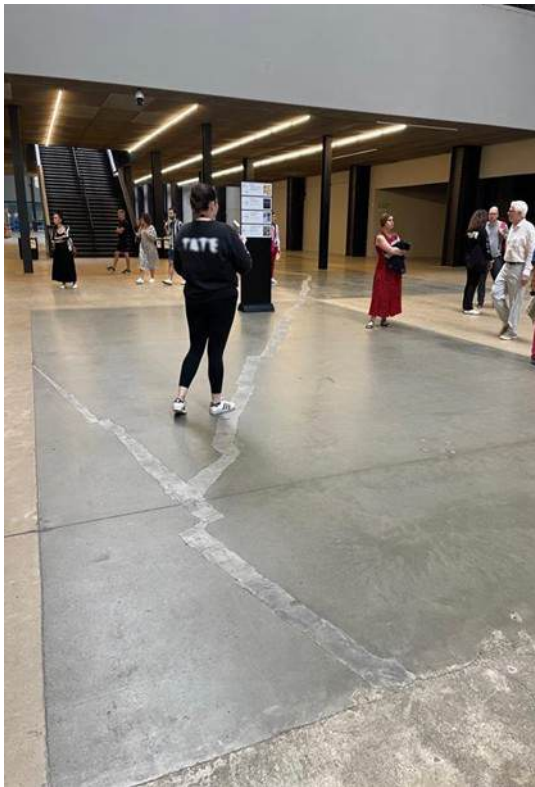


Figura 3: Doris Salcedo, *Rastro de Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2023. Giovana Giosa, 2023.

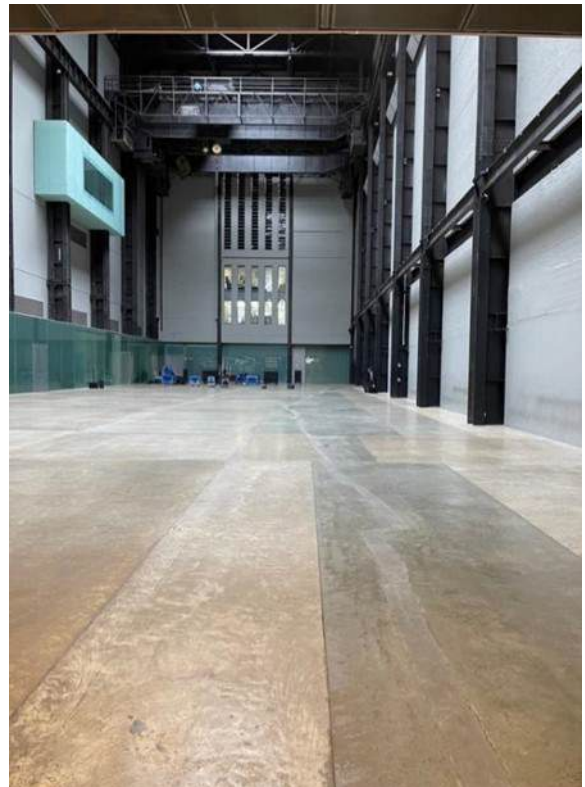


Figura 4: Doris Salcedo, *Rastro de Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2023. Giovana Giosa, 2023.

A resistência ao apagamento permanece como mancha que se edifica como outra obra, como um outro *ergon* (a obra), ou como um *parergon* (o fora-da-obra na obra) advindo de um *ergon*, que o deforma sem destruí-lo ao advir. *Shibboleth* pode ser, então, um duplo *parergon*, uma intervenção que deforma o lugar e é deformada, luxada e deslocalizada por ele. O *parergon*, borda, mas algo incorporado, a bordo, é capaz de desencadear e encadear novas significações. Conforme Derrida, em *La Vérité en peinture* (1978, p. 63, tradução nossa):⁴

Um *parergon* vem contra, ao lado e em demasia do *ergon*, do trabalho feito, do fazer, da abertura, mas não se afasta, ele toca e coopera, a partir de um certo fora, dentro da operação. Não apenas fora, não apenas dentro. Como um acessório que somos obrigados a acolher na borda, a bordo. É, primeiramente, um a bordo.

Um *Parergon ergonal* na Tate

A obra *La vérité en peinture* diz respeito a tudo aquilo que está fora da obra, mas que interfere na “leitura” e apreensão da obra (desde a moldura, a assinatura do autor, o mercado da arte, os discursos produzidos até o lugar no qual a obra está), que age na obra, em diferentes graus de fusão com a obra, como um suplemento, excessivo ou não, um fora, um de-fora que interfere na obra. Se o *parergon* é esse fora-dentro da obra, uma inscrição feita na obra, o *ergon*, mas que, muitas vezes parece já fazer parte da obra, um além da obra na obra, a(s) obra(s) de Salcedo são *parergons ergonais* temporais. A primeira obra, a fenda, funde-se ao museu, alterando-o. A fenda, uma invaginação, um corte, inscreve-se em outro *ergon*, o museu, para torná-lo um outro dele mesmo, um suplemento dele mesmo. Ao retirar, extrair matéria do museu, Salcedo torna o museu suporte da obra e a própria obra, *parergon*.

A obra da artista não ocupa o monumental, vasto (outro *parergon*) hall de exposições da Tate Modern, ao contrário, aparece ao subtrair-se dele, uma anti-escultura. Como fenda, ou ferida, ou, posteriormente, como cicatriz, ela se mantém em uma discreta posição intermediária entre uma denúncia abstrata, polissêmica, em um primeiro momento, [consideremos como a primeira obra] e o luto, rastros da obra que denunciam o que foi apagado, que permanece lá como fantasmagoria de si-mesma e da própria história.

Instalação, escultura, a obra é uma escultura em negativo, abertura no piso, uma instalação que abisma, que coloca em abismo os pressupostos do que seja instalação ou escultura. Anti-escultura, infra-escultura e vala, a obra surge a partir da escavação, a partir de um abismo criado no grande vazio, uma obra que abissaliza não só a *Turbine Hall* ou a Tate Modern, mas vai além em sua imanente violência. Salcedo escava para expor, expor as entranhas do museu, do continente. Uma obra que se instala nas entranhas, hóspede convidado que se invagina, recusando-se a se interiorizar, expondo-se como escavação, que depois se transforma em uma sepultura insepulta, sombra grisalha no chão da *Turbine Hall*

Denunciando apagamentos, extermínios e incinerações históricas, *Shibboleth* se instala ruindo; não há intimidade, apesar da invaginação. Contraditória, ela aparece ao subtrair matéria do lugar e inclui-se excluindo matéria. Demasiada e demasiadamente discreta, sepulta-se como fenda que

arruína e, depois, como rastro que une, cesura. Resistindo a unir-se se apagando, torna-se outro de si-mesma, no momento de restituição do suporte. Não há restituição total, não pode haver; a história produz indeléveis marcas que impedem a completa restauração ou recomposição. As linhas de demarcação e discriminação de sua existência são preservadas ao ser reintegradas no processo de recomposição dos “alicerces” do chão da *Turbine Hall*. A fissura se torna uma contra-senha, *schibboleth* às avessas, marca diferencial que une. A distinção permanece ao se almejar a indistinção. Rastro com outro tom no chão, um discreto tom, marca de sua quase indistinção. Cesura.

Schibboleth é um dispositivo que brutaliza o lugar que a acolhe, assombrando-a como rastro de um passado colonial com sinal invertido. Há um deslocamento do sentido do chão da *Turbine Hall*; o próprio chão torna-se a obra, uma nova e histórica geografia territorial, política e social, um anti-objeto (Salcedo utiliza a expressão anti-monumento para se referir a suas obras), uma moldeira de impressão transformada em instalação artística. Pela arte, potentes deslocamentos históricos são realizados. O poder de um lugar talvez não esteja no seu “*genius loci*”, no que ele é, mas em sua capacidade de tornar-se outro sem deixar de ser. Como diz Georges Didi-Huberman:

Gênio do não-lugar”: poder recíproco da assombração sobre o lugar (coloca-o em movimento, condena-o a um deslocamento) e do lugar sobre a assombração (reconfigura-o dando-lhe um campo de ação física). A assombração como lugar (torna-se algo mais que um espírito) estabelece o lugar como assombração (torna-se algo mais que um espaço) (Didi-Huberman, 2001, p. 136, tradução nossa).⁵

Didi-Huberman chama inclusive de “*genius deloci*” (2001, p. 131) o caráter fatalmente “deslocado” de toda forma espectral. A potência da *Turbine Hall* está em sua capacidade de servir como placa de impressão; aliás, sua empatia foi amplamente testada pela instalação “montada” e, depois, pelo que restou dela quando foi “desmontada”. O chão manteve sua função de placa de impressão, agora como impressão do que restou da própria obra. De suas cinzas, surge um rastro acinzentado fundido ao lugar, mancha e marca indeléveis impressas no piso, suporte-impressão. O rastro da instalação profana, contamina o piso da *Turbine Hall*; não é mais a obra que resta, mas sua restância, suas cinzas que restam como traço de um outro.

O espaço é remarcado, metamorfoseado pelas cinzas da obra de Salcedo. Torna-se assombração de si mesmo. Remendado, remarcado pelos rastros de *Shibboleth*, agora o chão também nos olha como lugar usado e há uma inegável ancestralidade, evidência de apropriação anterior que deixou marcas. O poder do lugar está em sua capacidade de ser não-lugar, lugar de qualquer um, lugar de impressões e marcações que se instalam, ficam, alteram o lugar e são alterados por ele; não se apropriam dele, passam a ser com ele, uma existência e convivência recíproca. Na obra acima citada, Didi-Huberman discute o poder do lugar através da obra "*Delocalization*", de Claudio Parmigiani, obra sobre suportes, sobretudo paredes, esfumaçados, manchados e marcados pela remoção dos objetos.

O que resta a partir dessa remoção, dessa ausência dos objetos? Um potente espaço grisalho, lugar das sombras, do silêncio, fantasmagórico. Segundo Didi-Huberman, "tanto o poder da assombração metamorfoseia o espaço – dando nascimento ao lugar – como o poder do lugar reconfigura a própria assombração" (Didi-Huberman, 2001, p. 142, tradução nossa).⁶ Delimitações e demarcações sem fronteiras, a obra de Salcedo reinventa o lugar como lugar miscigenado, do contato, mas também é reinventada por ele ao se tornar uma linha grisalha no piso. *Shibboleth* é uma obra intervalar, uma ferida cujo sepultamento se transforma em uma cicatriz sinal de permanente luto. O luto permanece como um desvio remanescente do intervalo. O remendo, o reparo do piso que sepulta a obra, um *parergon*, um fora da obra se torna uma obra da obra, um *parergon ergonal*, fora e dentro da obra, além da obra na obra.

Cinzas e ruínas

Cinzas são o que resta de uma incineração, da queima do arquivo, do que foi arquivado como sagrado. O sepultamento também é um arquivo que produz cinzas. O sepultamento da obra produz rastros, cinzas, que não devem ser restituídas ou retornar à origem, são um outro proveniente do próprio sepultamento. Sepultar não é apagar nem tampouco esquecer. *Shibboleth* aponta um caminho para o não apagamento daquilo que é capaz de criar intervalos na história. Nesse arquivamento-sepultamento da obra, a reminiscência se torna material, material de reminiscências que devem ficar como luto, como vigília, como início de uma outra história, diferenciação de si-

mesma. As possíveis representações simbólicas e históricas de *Shibboleth*, *parergons* da obra, tornam-se reminiscências de algo ainda por vir, reminiscências de um futuro. Ruptura que se tornou juntura, sem completa restituição. Oportuno recorrer a Derrida:

As cinzas permanecem. Há cinza acolá, traduzida, a cinza não é, não é o que é. Resta do que não é, apenas para recordar às suas profundezas quebradiças apenas o não-ser ou a presença. O ser sem presença não esteve e não estará mais onde há cinzas e essa outra memória falaria. Lá, onde a cinza significa a diferença entre o que resta e o que é, chega aí? (Derrida, 1987, p. 230, tradução nossa).⁷

Conforme Derrida, cinzas restam, mas não restam mais como a coisa que foi, as cinzas são restos da coisa que se tornaram outra coisa. Não sendo mais o que as originou, as cinzas são um outro da coisa, ou desse *ergon*, tornando possível pensá-lo ou o que foi sua história, uma história revisitada pelo que restou e resta dela, e que a torna possível de ser revisitada, recontada. O rastro grisalho que resta na *Turbine Hall* permite que continuemos olhando para trás em direção a um porvir. Como a figura alegórica do *Angelus novus*,⁸ a partir da tela de Paul Klee, criada por Walter Benjamin, por meio da qual o autor disserta sobre o conceito de história, uma história vista como tempestade, tempestade de uma modernidade baseada em um progresso que não cessa, que transforma tudo em ruínas, cinzas. No entanto, é pelas cinzas, pelas ruínas e, apenas por elas, que há, ainda, uma possibilidade de se recompor a história.

Elas são um passado ainda capaz de produzir um outro futuro. Ruínas são um passado que não passa, permanecendo como testemunha de um tempo infiltrado em outro, e com potencial para novos arruinamentos e novos encaminhamentos. Ruínas retraçam a realidade por se inserirem como fragmentos de outras realidades. *Shibboleth* evoca outras realidades, outros tempos, arruína e retrança ao se instalar e, depois, ao permanecer como rastro de si-mesma e como uma marca diferenciadora instalada no interior de um território homogêneo.

Conforme Sophie Lacroix, em sua obra intitulada *Ruine*, “a história nasce da ruína e se encaminha em sua direção” (Lacroix, 2008, p. 63),⁹ ou, como diz Derrida (1990, p. 69), “na origem, houve a ruína”.¹⁰ A ruína é resto e início, convulsão espaço-temporal, morte e nascimento, experiência arcaica renovada. Rupturas e juntas, cesuras do tempo. O que restou da obra de Salcedo, tal como uma ruína, ameaçada de desaparecimento, instaura uma experiência da presença da ausência, de algumas ausências, seja dela própria ou de um passado distante.

Acompanhando, à distância, as reflexões de Sloterdijk (2023) em torno da cor cinza, a cor, segundo muitos, da indiferença, do neutro, do tédio, o rastro da obra de Salcedo, ao contrário, permanece como uma linha de separação entre a afirmação e a negação de sua existência. Rastro de um indelével rastro, de um violento gesto histórico-estético-político, o que resta da obra permanece como contraste, uma fronteira entre mundos marcada pelo contraste que não pode e não quer ser apagado, mas mantido como algo disjunto, união em permanente diferenciação. Existindo como contraste, marca espectral, o rastro da rachadura é o terceiro, nem um, nem outro, como cinza, nem preto, nem branco. Uma zona cinzenta a permanecer remarcada pela diferença que cria entre a ruptura e a união, um território calcinado por ambos.

Consideração final

Sobre o que, ou, para onde caminhamos? O que arruinamos e sepultamos à medida que caminhamos em um progresso ininterrupto de produção de ruínas, apagamentos? O chão remendado da *Turbine Hall* aponta que uma certa cultura de fechamentos é condição para construção de discretas juntas. Cesura pode ser ruptura, mas também cicatriz, *schibboleth* como anti-*schibboleth*, um fio duplo, marca diferencial que une. Fendas podem ser meio para rupturas e aberturas a novas junções. Junções que, contudo, deveriam deixar rastros, vestígios das rupturas das quais resultaram e necessários à experiência histórica.

O chão remendado da Tate Modern nos lembra que ruínas e arruinamentos são passados que não podem e não devem passar. O chão como campo de inauditas memórias e arruinamentos civilizatórios tem sido um vetor de criação de algumas impactantes obras de Salcedo; um exemplo, a obra intitulada *Fragmentos*, de 2008, em Bogotá. Instalação de 800m², composta 1296 “lajes” de 60x60cm, cada uma delas feita a partir do derretimento (novamente, incineração, “cinzas” e o legível que se torna quase ilegível) de 37 toneladas de armas entregues pelas guerrilhas da FARC após acordo com o governo colombiano (Figura 5).¹¹



Figura 5: Doris Salcedo, *Fragmentos*, Bogotá. Lokman Ilhan. Anadolu Agency.

Nessa obra, o sereno piso negro uniforme, em contraste com as paredes brancas, carrega, no seu ser, uma história de medo, violência, morte e resistência. Pelo novo “chão” caminhamos sobre rastros de um período violento da história colombiana. *Shibboleth*, *Fragmentos*, palavras de divisão, violenta produção de *gaps* e diferenças, pelas singularidades de uma suposta unidade ou todo percebemos e [re]pensamos a história, que insistimos apagar, superar, não pronunciar ou sequer sobre a qual pensamos.

O chão é um *schibboleth* visível e inaudito para Salcedo, registro de indelévels marcas, mesmo que transmutações tenham se operado em suas materialidades; pelos rastros desse arruinamento histórico, desse mundo em ruínas, revisitamos a própria história. O chão é o espelho e arquivo de nossa sociedade e história para Salcedo, palimpsesto que se invagina e se funde ao se instalar “sobre” o suporte.

O chão da *Turbine Hall* é um espelho que nos mira em seu decaimento que também é nosso, um decaimento que não deve ser restituído à ordem original, mas permanecer como consciência histórica e face mais fiel de um mundo decaído que se afirma como realidade próxima e distante, ruptura e reconciliação, fissura e juntura, cesura. *Shibboleth*, a marca de exclusão se tornou marca de pertencimento.

Conforme Derrida “a proximidade não suprime a distância, ela não é o contrário da distância, ela reconcilia o distante, mas como distante, ela o guarda como distante” (Derrida, 2021, p. 121, tradução nossa).¹² *Schibboleth*, a marca de exclusão, de distanciamento, tornou-se marca de proximidade, pertencimento e fusão. Onde há *schibboleth*, não pode haver esquecimento, não pode haver arquivamento sem algo restar como rastro e já traço de um outro.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BORMEAU, Sylvain; COLARD, Jean-Max; LINDGAARD, Jade. **Si je peux faire plus q’une frase**: entretien avec Jacques Derrida. Paris: AOC, 2022.

DERRIDA, Jacques. **Mémoires d’aveugle**: l’autoportrait et autres ruines. Réunion des musées nationaux, collection “Parti Pris”. Paris: [S.e.], 1990.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Paris: des femmes-Antoinette Fouque, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Hospitalité**. Paris: Seuil, 1995-1996

DERRIDA, Jacques. **Schibboleth para Paul Celan**. Tradução de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Donner le temps II**. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Génie du non-lieu**: air, oussière, empreinte, hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

LACROIX, Sophie. **Ruine**. Paris: Éditions de La Villette, 2008.

SALCEDO, Doris. Texto de apresentação da obra *Schibboleth*. In: SALCEDO, Doris. Basel: Fondation Beyeler, 2023.

SLOTTERDEIJK, Peter. **Gris**. Paris: Payot, 2023.

NOTAS

1 Comment imaginez-vous que puisse se bâtir l'espace public européen, cet élément manquant d'une construction européenne déjà bien avancée?

2 Il n'y a pas de voie royale. Il faut multiplier les discours pour que l'Europe ne soit pas seulement une union économique protectionniste. L'Europe pour laquelle Je militerais serait un lieu d'invention critique à l'égard de la démocratie, elle doit penser la refonde des démocraties contre certain type d'hégémonie américaine, contre les théocraties musulmanes, et contre une certaine Chine. Il faut donc multiplier les discours et les mises en garde. C'est là, je le crois, l'une des grandes responsabilités des intellectuels, de ceux qui font profession de réfléchir et de parler dans l'espace public, je dirais des philosophes et des juristes en premier lieu, des économistes aussi. Une autre faiblesse de l'Europe tient sans doute au fait qu'elle ne s'est pas dotée d'une force militaire efficace et indépendante. L'Europe n'a pas la puissance armée qui lui permette d'intervenir sur le terrain pour des causes qu'elle juge justes. Les positions représentées, pour des motivations compliquées, par Chirac et Schröder quand ils sont opposés à la politique "unilatéraliste" de Bush en Irak, ces positions que j'ai jugées justes, quelles que soient leurs motivations compliquées, ne pouvaient que prendre la forme d'oppositions verbales sur la scène du Conseil de sécurité de l'ONU dont les règles étaient violées. Il me paraît urgent que l'Europe dispose d'une politique qui ne soit ni américaine, ni chinoise, ni arabo-islamique...C'est un peu utopique pour le moment. Mais dans l'histoire et la mémoire de l'Europe (la bonne et la mauvaise, les Lumières mais aussi les pires moments des totalitarismes modernes - fascisme, nazisme, stalinisme, la Shoah, le colonialisme et les épreuves d'une décolonisation qui n'est pas allée sans "crimes contre l'humanité", etc), dans cette "vieille" Europe meurtrie, il y a une ressource certes paradoxale, une ressource "d'avenir" qui devrait lui permettre pour changer la situation et les institutions internationales, le droit international, de résister et aux États-Unis et aux théocratismes islamistes, en s'alliant à ceux qui, Américains, Arabes, Iraniens ou Chinois, etc., luttent contre la politique dominante de leur pays. Personne n'est plus à plaindre, par exemple, que tous les Arabes et les musulmans qui souffrent aussi bien de la répression (par exemple des femmes) dans leur pays ou dans leur culture tout en étant injustement associés, dans l'opinion publique mondiale, aux crimes terroristes du type Al-Qaeda. Je pense beaucoup à eux, avec amitié et compassion: par exemple aux Palestiniens qui, tout en luttant pour l'indépendance légitime et à venir de leur État, n'en condamnent pas moins les attentats-suicides, mais aussi aux Israéliens qui luttent contre Sharon, et parfois refusent certaines des missions qu'on leur assigne, etc.

3 Em *Le plaisir du texte* (Barthes; Roland, 1973, p. 22-23), Barthes faz uma distinção entre texto de prazer e texto de gozo. "Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, elle est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu' à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage". [Texto de prazer: aquele que contenta, preenche, provoca euforia; quem vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo tédio), abala os fundamentos históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e suas memórias, colocadas em crise em sua relação com a linguagem].

4 Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors, ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.

5 Génie du non-lieu»: pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (le met en mouvement, le condamne au déplacement) et du lieu sur la hantise (le reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise en tant que lieu (devient quelque chose de plus qu'un esprit) établit le lieu comme obsédant (devient quelque chose de plus qu'un espace).

6 autant le pouvoir de la hantise métamorphose l'espace – donnant naissance à un lieu – autant le pouvoir du lieu reconfigure la hantise elle-même.

7 Reste la cendre. Il y a la cendre, traduis, la cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence. L'être sans présence n'a pas été et ne sera pas plus là où il y a cendre et parlerait cette autre mémoire. Là, où cendre veut dire la différence entre ce qui reste et ce qui est, y arrive-t-elle, là?

NOTAS

8 No Aforismo IX, em *Sobre o conceito de história*, Benjamin diz: “Há um quadro de Klee, *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas, do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (Benjamin, 2012, p. 14). A ruína que se anuncia como futuro, à frente, é a ruína do passado. A obra de Salcedo, alegoria da ruína, e que também denuncia o arruinamento cultural “civilizatório”, ao arruinar [literalmente] uma instituição cultural, resta como memória de passado e futuro na Tate Modern, sem interrupção, sem restituição, marca indelével.

9 L’histoire naît de la ruine et achemine vers elle.

10 à l’origine, il y eut la ruine.

11 Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/02/19/fugas/noticia/doris-salcedo-convidanos-pisar-armas-farc-1995411>.

12 la proximité ne supprime pas l’éloignement, elle n’est pas le contraire de l’éloignement, elle rapproche le lointain mais comme lointain, elle le garde comme lointain.

Estética e filosofia Hori: inovação e cultura brasileira em busca de uma nova epistemologia descolonial para um mundo pós-pandêmico¹

Hori Aesthetics and Philosophy: Innovation and Brazilian Culture in Search of a New Decolonial Epistemology for a Post-Pandemic World

Estética y Filosofía Hori: Innovación y Cultura Brasileña en Busca de una Nueva Epistemología Decolonial para un Mundo Post-Pandémico

Rodolfo Ward

Universidade de Brasília - UnB

E-mail: rodolfoward@unb.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-2940>

RESUMO

O projeto “Arte e Inovação em Tempos de Pandemia” (AITP) surgiu em resposta à crise global da COVID-19, demonstrando a resiliência da comunidade acadêmica e artística brasileira. Este artigo investiga como a crise impulsionou inovações nas práticas artísticas e culturais do Brasil, reconfigurando a arte como meio de resistência e transformação social. Utilizando o descolonialismo antropofágico e a estética Hori, o presente estudo examina como essas práticas abordam as repercussões culturais e sociais da pandemia. O descolonialismo antropofágico, inspirado na antropofagia modernista de Oswald de Andrade, propõe a assimilação crítica de influências culturais externas para criar uma expressão cultural autenticamente brasileira. A estética Hori, baseada nas práticas indígenas amazônicas, redefine a arte como uma prática holística que interliga o espiritual, o comunitário e o ecológico. O AITP incorpora práticas artísticas que refletem esses conceitos, mostrando a capacidade da arte de responder a crises culturais e sociais.

Palavras-chave: *descolonialismo antropofágico; estética hori; arte brasileira; pandemia covid-19; inovação cultural.*

WARD, Rodolfo. Estética e filosofia Hori: inovação e cultura brasileira em busca de uma nova epistemologia descolonial para um mundo pós-pandêmico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52838> >

ABSTRACT

The “Art and Innovation in Times of Pandemic” (AITP) project emerged in response to the global COVID-19 crisis, demonstrating the resilience of the Brazilian academic and artistic community. This article investigates how the crisis spurred innovations in Brazilian artistic and cultural practices, reconfiguring art as a means of resistance and social transformation. Using the theoretical lenses of anthropophagic decolonialism and Hori aesthetics, this study examines how these practices address the cultural and social repercussions of the pandemic. Anthropophagic decolonialism, inspired by Oswald de Andrade’s modernist anthropophagy, proposes the critical assimilation of external cultural influences to create an authentically Brazilian cultural expression. Hori aesthetics, based on Amazonian indigenous practices, redefine art as a holistic practice intertwining the spiritual, communal, and ecological. AITP incorporates artistic practices that reflect these concepts, demonstrating the capacity of art to respond to cultural and social crises.

Keywords: *anthropophagic decolonialism; Hori aesthetics; Brazilian art; covid-19 pandemic; cultural innovation.*

RESUMEN

El proyecto “Arte e Inovação em Tempos de Pandemia” (AITP) surgiu como resposta a la crisis global de la COVID-19, demostrando la resiliencia de la comunidad académica y artística brasileña. Este artículo investiga cómo la crisis impulsó innovaciones en las prácticas artísticas y culturales de Brasil, reconfigurando el arte como un medio de resistencia y transformación social. Utilizando el descolonialismo antropofágico y la estética Hori, el presente estudio examina cómo estas prácticas abordan las repercusiones culturales y sociales de la pandemia. El descolonialismo antropofágico, inspirado en la antropofagia modernista de Oswald de Andrade, propone la asimilación crítica de influencias culturales externas para crear una expresión cultural auténticamente brasileña. La estética Hori, basada en las prácticas indígenas amazónicas, redefine el arte como una práctica holística que conecta lo espiritual, lo comunitario y lo ecológico. El AITP incorpora prácticas artísticas que reflejan estos conceptos, demostrando la capacidad del arte para responder a crisis culturales y sociales.

Palabras clave: *descolonialismo antropofágico; estética Hori; arte brasileño; pandemia COVID-19; innovación cultural.*

Data de submissão: 31/05/2024

Data de aprovação: 29/10/2024

Introdução

O projeto “Arte e Inovação em Tempos de Pandemia” (AITP) nasceu em resposta imediata à crise global provocada pela COVID-19, exemplificando a capacidade de adaptação e resiliência da comunidade acadêmica e artística. Originado como uma série de transmissões ao vivo, o projeto se expandiu para uma publicação colaborativa com mais de cinquenta autores das mais renomadas instituições de ensino superior ao redor do mundo. Este esforço transdisciplinar no ciberespaço reflete um compromisso com a inovação e a inclusão, mirando na geração e disseminação de conhecimento em uma variedade de disciplinas e filosofias que refletem a heterogeneidade da sociedade brasileira.

O projeto abordou a crise sanitária de maneira reativa, promovendo a criação de uma “comunidade afetiva”, na qual a coesão social é fortalecida não por coerção, mas por adesão afetiva ao grupo, por meio da cultura e da arte. Esse pensamento está alinhado com a proposta positiva de Halbwachs (1986, p. 33) de “reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo”, conceituando-a como “comunidade afetiva”. Essa ideia também dialoga com a noção de “memória subterrânea”, que, por meio da história oral, elemento vital das “culturas minoritárias e dominadas”, confronta a “memória oficial”, favorecendo os excluídos, os marginalizados e as minorias. Esse enquadramento se enriquece ao integrar a teoria da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, que propõe a assimilação crítica das influências culturais externas para criar algo singularmente brasileiro, refletindo uma resistência que desafia a passividade diante de narrativas dominantes (Andrade, 1928; Halbwachs, 1986).

O projeto AITP se desenvolveu a partir de entrevistas audiovisuais transcritas, que transformaram a oralidade em texto escrito, estabelecendo um novo tipo de “memória oficial” a partir da “memória subterrânea”. Essa transição reflete o processo de antropofagia cultural, no qual absorvemos e transformamos narrativas, enriquecendo nossa compreensão e resposta à pandemia. Ao avançar nessa fusão de memórias e narrativas, o projeto nos guia através de uma crítica construtiva ao legado colonial em nossas práticas culturais, incentivando uma reinterpretação dessas memórias no contexto contemporâneo das artes, das ciências humanas e das ciências sociais. Essa discussão serve de ponte para a introdução dos conceitos teóricos a seguir, destacando como a inovação artística, filosófica e cultural pode responder de maneira significativa às crises globais. “Apesar da

significativa doutrinação ideológica, essas memórias, confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração para outra oralmente e não por meio de publicações, permanecem vivas” (Pollack, 1989, p. 6), demonstrando a persistência de uma “memória subterrânea” que se alimenta das estruturas dominantes para reformular a identidade cultural em novos termos.

A pandemia de COVID-19, qualificada como um divisor de águas na história contemporânea, não apenas reconfigurou a dinâmica global – social, econômica e política –, mas também instigou uma introspecção crítica e profunda nos campos da filosofia, da arte e da cultura no Brasil e no mundo, fomentando diálogos sobre a reestruturação cultural e resistência por meio das perspectivas do descolonialismo (Santos, 2020). Dentro desse contexto, o projeto AITP surge como uma intervenção crítica, navegando através das lentes do descolonialismo antropofágico e das estéticas Hori. Situada dentro da virada “decolonial” mais ampla, essa iniciativa desafia os legados coloniais embutidos nas práticas culturais brasileiras e repensa o papel da filosofia e da arte como um conduto para a transformação social e para a resistência. Baseando-se na noção de “opção decolonial” de Mignolo (2020), este projeto busca dismantelar as estruturas duradouras de poder colonial e produção de conhecimento que prevalecem no setor cultural e acadêmico.

Durante a pandemia, iniciativas como o projeto de *lives* e a arte computacional demonstraram significativas adaptações culturais ao transformarem o espaço digital em plataformas para performances artísticas e diálogos acadêmicos. O projeto de *lives*, uma resposta às restrições de distanciamento social, não só sustentou a continuidade das atividades culturais, mas também ampliou seu alcance a um nível global, evidenciando a resiliência e a capacidade inovadora do setor cultural (Ward, 2023). Paralelamente, a arte computacional, com artistas como Suzete Venturelli à frente, adaptou-se às novas realidades do isolamento social, expandindo as possibilidades da arte digital. As obras produzidas durante esse período engajaram o público através de acessos digitais e refletiram sobre a interação humana em um contexto cada vez mais digital, demonstrando como a tecnologia pode impulsionar novas formas de expressão artística em tempos de restrições físicas (Venturelli, 2023).

A crise gerada pela COVID-19 propiciou um momento único de reflexão e experimentação, no qual artistas e teóricos foram impelidos a repensar não apenas o papel da arte, mas também as estruturas culturais existentes. Esse cenário de incerteza e mudança acelerada estimulou uma reexplo-

ração das tradições e práticas artísticas, dando destaque ao projeto AITP, que se tornou um experimento para a reimaginação da cultura e arte brasileiras em tempos de pandemia. O projeto AITP serviu como um laboratório vital para essa experimentação, na qual os conceitos de descolonialismo antropofágico e estética Hori foram não apenas discutidos, mas vivenciados e manifestados através da criação da complexa obra AITP. O movimento, inspirado pela proposta de Oswald de Andrade de “devorar” influências culturais estrangeiras para criar uma expressão cultural genuinamente brasileira, uma identidade cultural brasileira, agora é reinterpretado para contestar e reconfigurar não apenas as influências externas, mas também para reavaliar as dinâmicas internas em um contexto de neocolonialismo e crise global. Nesse processo, o projeto AITP e as iniciativas similares atuam como catalisadores, transformando a teoria em prática e permitindo que a arte funcione como um veículo de resistência e renovação cultural.

A estética Hori e o descolonialismo antropofágico representam um arcabouço teórico que reconfigura as práticas artísticas e culturais como mecanismos de suporte e resistência comunitária, especialmente em resposta à crise pandêmica. Essa abordagem transdisciplinar, detalhada neste estudo, valoriza narrativas frequentemente marginalizadas e desafia as convenções e hierarquias de poder tradicionais, promovendo uma nova epistemologia que integra saberes marginalizados. No contexto do AITP, exploramos esses conceitos por meio de lives que propõem redefinir a cultura brasileira, enfatizando a importância de uma metodologia adaptativa e transdisciplinar que aborda a complexidade da crise sanitária. Essa metodologia incorpora a serendipidade, que Catellin (2014) descreve como uma fusão de elementos racionais e imaginativos, e a indisciplinaridade, que Loty (2012) vê como uma abordagem que ultrapassa as fronteiras das disciplinas tradicionais, fomentando inovações e descobertas científicas. Este estudo inicial sobre a filosofia Hori e seu impacto no patrimônio cultural imaterial brasileiro estabelece uma base para futuras pesquisas detalhadas e desenvolvimentos metodológicos.

Assim, procedemos à coleta e análise de dados, utilizando ferramentas que nos permitiram explorar em profundidade os mecanismos de inovação e resistência que emergiram nesse período crítico, reforçando o vínculo entre teoria e prática na nossa investigação.

Serendipidade e sua aplicação na pesquisa AITP

A serendipidade, conceito amplamente discutido por Sylvie Catellin e Laurent Loty, é definida como a “arte de prestar atenção àquilo que surpreende e imaginar uma interpretação apropriada” (Catellin; Loty, 2024, p. 3). Derivada do termo cunhado por Horace Walpole, em 1754, descreve a capacidade de fazer descobertas valiosas por acaso e sagacidade. Contudo, como argumentam os autores, o acaso é apenas um ponto de partida; o que realmente define a serendipidade é a interação entre razão e imaginação, possibilitando interpretações inovadoras de fenômenos inesperados (Catellin, 2014). A descoberta da penicilina por Alexander Fleming é frequentemente citada como exemplo paradigmático, na qual um evento inicialmente fortuito levou a uma das maiores revoluções na medicina devido à atenção e criatividade do pesquisador (Merton; Barber, 2004).

A abordagem serendipitosa requer “permitir-se surpreender” e “imaginar uma razão para o que surpreende” (Catellin; Loty, 2024, p. 5). Essa perspectiva rompe com a linearidade dos métodos científicos tradicionais ao enfatizar flexibilidade e receptividade a eventos imprevisíveis, frequentemente resultando em mudanças de paradigma. Dois exemplos clássicos ilustram essa abordagem: a descoberta do neutrino e a arqueologia de Howard Carter.

No caso do neutrino, um problema inesperado na física levou a uma solução serendipiana. Wolfgang Pauli, ao observar que o núcleo e o elétron resultantes da desintegração radioativa não carregavam toda a energia disponível, propôs a existência de uma partícula hipotética, o neutrino, para explicar essa anomalia. Embora o conceito tenha sido formulado em 1930, a detecção experimental só ocorreu 26 anos depois, demonstrando como uma observação surpreendente pode gerar hipóteses inovadoras que desafiam os limites do conhecimento estabelecido (Lévy-Leblond; Witkowski, 2001).

Já na arqueologia, a descoberta do túmulo de Tutancâmon por Howard Carter exemplifica a aplicação da serendipidade em um contexto investigativo. Carter reexaminou detalhes que haviam sido negligenciados por outros arqueólogos, como áreas de entulhos cobertas por expedições anteriores, e reinterpretou objetos encontrados em tumbas saqueadas. Sua atenção aos detalhes e sua imaginação permitiram que ele desafiasse as expectativas e localizasse o túmulo, transformando a arqueologia do Vale dos Reis (Carter, 2011).

Na pesquisa AITP (Arte e Inovação em Tempos de Pandemia), a serendipidade se manifesta na capacidade de identificar e reinterpretar fenômenos culturais e artísticos emergentes durante a crise sanitária global. Assim como Fleming, Pauli e Carter, a equipe do AITP adotou uma postura investigativa aberta e receptiva, conectando elementos aparentemente desconexos para gerar novos *insights*. Esse modelo de abordagem serendipitosa não apenas desafia métodos tradicionais, mas também permite explorar caminhos inovadores que contribuem para a reestruturação cultural e a resistência através da arte e da filosofia.

Metodologia

O projeto foi concebido de forma transdisciplinar, visando integrar conhecimentos de diversas áreas, incluindo arte, direito, filosofia, cultura tradicional, desenvolvimento sustentável, cultura digital, inovação e serendipidade (Ward, 2023). A metodologia adotada refletiu a necessidade de responder às complexidades introduzidas pela pandemia da COVID-19, promovendo uma integração efetiva entre teorias acadêmicas e aplicações práticas.

A empreitada integrou práticas indisciplinares para criar um espaço inclusivo e diversificado no ciberespaço, refletindo teorias descoloniais que propõem a ruptura com paradigmas tradicionais e uma reformulação das práticas artísticas e culturais em resposta a crises globais (Walsh, 2009). Incorporando a teoria descolonial de Walsh (2009), o artigo discute como o descolonialismo antropofágico e a estética Hori remodelam a paisagem cultural brasileira, promovendo uma arte que é, ao mesmo tempo, um ato de resistência e uma reafirmação da identidade cultural. Este artigo analisa a maneira pela qual a iniciativa empregou o descolonialismo antropofágico e a estética Hori, dois conceitos revolucionários que estão sendo desenvolvidos nesta pesquisa. Tais conceitos desafiam as convenções artísticas tradicionais e ampliam nossa compreensão sobre as dinâmicas de resistência e renovação na cultura brasileira.

As entrevistas audiovisuais foram conduzidas com artistas, teóricos e membros da comunidade, utilizando plataformas digitais como *Instagram* e *YouTube*. Os participantes foram selecionados com base em sua relevância para os temas abordados no projeto. Cada entrevista teve duração média de uma hora e seguiu um roteiro semiestruturado, permitindo uma discussão aberta e dinâmica. Foram realizadas 12 *lives* iniciais nas plataformas de redes sociais, seguidas por mais 10 *lives*

com artistas tocantinentes. As transmissões ao vivo abordaram uma variedade de temas culturais e envolveram pesquisadores, artistas e membros de comunidades tradicionais. Os dados foram analisados qualitativamente, utilizando métodos de análise de conteúdo. As entrevistas e transmissões ao vivo foram transcritas e codificadas, identificando temas recorrentes e padrões nas práticas artísticas. A interpretação dos dados foi realizada à luz dos conceitos teóricos de descolonialismo antropofágico e estética Hori, permitindo uma compreensão aprofundada das dinâmicas descoloniais em ação.

A metodologia deste estudo reflete uma abordagem serendipitosa e indisciplinar, essencial para capturar a essência inovadora do AITP, alinhando-se com metodologias emergentes que enfatizam a flexibilidade e a adaptabilidade em pesquisas transdisciplinares (Escobar, 2018). A serendipidade se manifestou no AITP através da descoberta não planejada de conexões interdisciplinares e colaborações que surgiram durante as transmissões ao vivo, nas quais diálogos espontâneos entre especialistas de áreas distintas geraram *insights* inovadores. Essas interações revelaram a riqueza de uma abordagem indisciplinar, que desafia as fronteiras tradicionais do conhecimento acadêmico e cultural. Com o foco em agregar e gerar conhecimentos que refletem a heterogeneidade da sociedade, especialmente a brasileira, o AITP se tornou um modelo exemplar de como a arte e a ciência podem convergir para interpretar e moldar as respostas à crise sanitária global. Através de um *design* metodológico flexível, foi possível acomodar a diversidade de perspectivas e expertises, facilitando uma interação rica e produtiva entre os participantes, desde as artes visuais até as ciências sociais. A coleta de dados foi realizada através de análises qualitativas de conteúdos gerados durante as diversas atividades do projeto, incluindo *webinars*, oficinas virtuais e publicações colaborativas. Esse método ressaltou a importância da flexibilidade e da adaptação às circunstâncias variáveis impostas pela pandemia, enfatizando como a serendipidade e a indisciplinaridade podem conduzir a descobertas significativas e novos entendimentos sobre as práticas artísticas e culturais em tempos difíceis.

Este artigo adota uma abordagem metódica para explorar a aplicação e expressão dos conceitos de Antropoceno, descolonialismo antropofágico e estética Hori por meio de obras e intervenções artísticas durante a pandemia. A estrutura do texto começa com uma revisão teórica, seguida de análises detalhadas de casos específicos que demonstram como essas ideias se manifestam na

prática artística contemporânea, iluminando possíveis futuros para a política e cultura no Brasil. Além disso, o artigo investiga as respostas mais amplas da sociedade brasileira à pandemia, destacando como o projeto AITP promoveu adaptabilidade e inovação, reconfigurando as relações entre sociedade, cultura e ambiente natural. Este estudo não apenas reflete sobre a capacidade de resposta artística e teórica às crises, mas também evidencia como a arte pode servir como um catalisador para a renovação cultural e a mudança, reafirmando sua relevância como um meio de reflexão, crítica e imaginação social, conforme discutido por Castro Gómez e Grosfoguel (2007).

Sob a influência da teoria descolonial antropofágica e do conceito Hori, o papel da arte se destaca não apenas por sua adaptabilidade durante crises, mas também pelo seu potencial para influenciar profundamente as relações sociais e ambientais. Essa capacidade de transformar interações reflete-se em como as práticas artísticas e culturais podem prever mudanças na narrativa geológica atual, interligando o espiritual, o ecológico e o comunitário em um novo paradigma que pode moldar futuras realidades geológicas. As iniciativas artísticas durante a pandemia, ao explorarem conexões mais profundas entre o ser humano e o meio ambiente, sugerem uma reconfiguração das nossas respostas às mudanças ambientais globais, desafiando e potencialmente redefinindo nossa compreensão do Antropoceno. Esse período, definido pela influência dominante das atividades humanas sobre o planeta, proporciona um contexto crucial para nossas análises, especialmente durante a pandemia de COVID-19, reforçando a necessidade de reavaliar práticas culturais e artísticas que enfrentam esses desafios ambientais e sociais emergentes.

A seção seguinte aprofunda a definição do Antropoceno e prepara o terreno para discutir como o descolonialismo antropofágico e a estética Hori, ambos críticos das estruturas de poder tradicionais e valorizadores de perspectivas marginalizadas, oferecem *frameworks* teóricos para compreender e responder às características desse novo contexto geológico. Ao integrar essas discussões, propomos uma análise que não só aborda as questões imediatas trazidas pela pandemia mas também reflete sobre as implicações mais amplas do Antropoceno na transformação das expressões culturais e artísticas, prenunciando mudanças significativas em nossa era geológica e incentivando uma nova consciência sobre interconexões e responsabilidades ecológicas.

A nova era geológica

Ao explorar o impacto das práticas artísticas na crise climática, observa-se que a arte não apenas reflete, mas também pode moldar percepções e ações relativas às mudanças na nova era geológica. A arte emerge como um espelho da realidade e um poderoso agente de mudança, influenciando nosso entendimento e respostas às transformações ambientais. Nesse contexto, é fundamental reconhecer como as práticas artísticas contribuem para formar novas narrativas geológicas e ambientais. A próxima seção abordará como a integração de abordagens transdisciplinares e inovações culturais podem gerar respostas adaptativas que simultaneamente refletem e influenciam nosso contexto geológico em evolução, fomentando uma compreensão mais aprofundada e ações coordenadas diante dos desafios do Antropoceno.

Haraway (2017), em *Pensamento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno*, articula como as atividades humanas têm transformado irreversivelmente o ambiente global, definindo nossa era como o “Antropoceno”, marcado por impactos significativos das ações humanas, como as mudanças climáticas devidas à queima de combustíveis fósseis. Haraway (2017) amplia a conscientização sobre a necessidade de uma resposta cultural e científica integrada. Complementando essa visão, Jason Moore (2022) discute como o Antropoceno também reflete as relações econômicas e políticas que moldam nosso uso dos recursos naturais, interligando aspectos econômicos, sociais e ambientais. Haraway (2017) introduz o “Capitaloceno”, criticando o papel do capitalismo nas transformações ambientais e a exploração intensiva de recursos para lucro, que exacerbam os desafios ecológicos. Essa análise ressalta a importância das práticas culturais e artísticas como respostas críticas e criativas, exploradas pelos artistas do projeto AITP, que buscam formular narrativas alternativas que promovam a sustentabilidade e a coexistência ética.

Haraway (2017) também propõe o termo “Chthuluceno”² como uma alternativa ao Antropoceno, um termo que descreve a era geológica dominada pela influência humana, mas que, segundo ela, não aborda adequadamente a complexidade das interconexões entre todas as formas de vida. Por meio das lentes do Chthuluceno, a autora enfatiza a necessidade de práticas de se-tornar-com, promovendo uma colaboração mais profunda entre humanos e não humanos. Essa visão é paralela ao enfoque adotado nas práticas artísticas discutidas no artigo, no qual a arte serve como um meio de engajamento comunitário e um catalisador para a conscientização e ação ambiental. Assim, ao

WARD, Rodolfo. Estética e filosofia Hori: inovação e cultura brasileira em busca de uma nova epistemologia descolonial para um mundo pós-pandêmico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52838> >

documentar e refletir sobre essas respostas artísticas à atual conjuntura ambiental contemporânea, o artigo ilustra como a arte, sob a influência do pensamento de Haraway, pode desempenhar um papel crucial na reconfiguração das relações entre a sociedade, a cultura e o ambiente natural. Essa abordagem propõe uma nova epistemologia que valoriza as narrativas frequentemente marginalizadas pela história oficial, apontando para a arte como um campo fértil para a inovação e mudança cultural em resposta às exigências do Chthuluceno. Haraway (2017, p. 13) cita dois pesquisadores brasileiros:

Antropólogos e filósofos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski exorcizam noções persistentes de que Gaia é confinada aos antigos Gregos e as subsequentes Euroculturas em suas reconfigurações das urgências dos nossos tempos na conferência pós-eurocêntrica “Mil Nomes de Gaia”. Nomes, não faces, nem formas do mesmo, algo além, mil outras coisas continuam falando de uma contínua, conectada, generativa e destrutiva mundialização e remundialização dessa Era da Terra. Precisamos de outra figura, mil nomes de outra coisa que emerja no Antropoceno em outra uma narrativa suficientemente grande. Picada nas florestas vermelhas da Califórnia, pela aranha Pimoi chthulhu, eu desejo propor a sinuosa Medusa e as mundializações de seus antecedentes, afiliados e descendentes. Talvez a Medusa, a única Gorgon mortal, nos leve aos holobiomas da Terra-polis e eleve nossas chances de colidir os navios dos Heróis do século XXI num recife de coral vivo em vez de permitir que eles suguem a última gota de combustível fóssil das rochas mortas.

Viveiros de Castro e Danowski (2014) buscam reinterpretar e expandir o conceito de Gaia além das raízes eurocêntricas. A complexidade das relações entre os povos indígenas e seus ambientes também é amplamente explorada no trabalho do pesquisador brasileiro Laymert Garcia dos Santos (2014), especialmente em sua análise dos desenhos Yanomami em *Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem Yanomami*. Seu estudo revela como esses desenhos são expressões de uma realidade vivida que transcende a mera representação artística, englobando uma fusão de elementos espirituais, ambientais e sociais. Santos (2014) discute o conceito de “terra-floresta” como uma entidade viva e pulsante, essencial para a compreensão da ontologia Yanomami, que não vê a terra simplesmente como recurso, mas como parte integrante de sua existência e cultura (Santos, 2014; Albert, 2003). Além disso, o autor explora como os desenhos Yanomami funcionam como um “modo mágico de existência” (Santos, 2014, n.p.), uma noção que ressoa com as ideias de Simondon (1969) sobre a existência pré-individual e a individuação. A análise de Santos (2014) proporciona um contraponto crítico ao modelo de exploração e objetificação da natureza, comum

no pensamento ocidental. Seu trabalho nos convida a repensar a relação entre tecnologia e tradição, evidenciando como os conhecimentos indígenas podem contribuir para debates contemporâneos sobre sustentabilidade e tecnologia.

O Chthuluceno, conforme discutido por Haraway (2017), ressoa profundamente com as cosmovisões indígenas dos povos originários do Brasil, como os Yanomami, Tukanos e Kayapó, cujas visões de mundo enfatizam a inseparabilidade entre seres humanos e não-humanos e a sustentabilidade dos ecossistemas. A integração do Chthuluceno nas políticas contemporâneas exige uma reavaliação das abordagens de conservação e desenvolvimento para incorporar práticas que respeitem a interdependência das formas de vida, oferecendo uma crítica às políticas ambientais que muitas vezes excluem conhecimentos indígenas essenciais sobre a sustentabilidade. Esse conceito não apenas propõe um reexame das práticas ambientais, mas também sugere um caminho pragmático para políticas futuras, promovendo uma ética de cuidado mútuo e responsabilidade compartilhada. No entanto, a aplicação do Chthuluceno na América Latina revela suas limitações ao confrontar as especificidades locais, como as histórias de desapropriação territorial e os sistemas de conhecimento que são frequentemente marginalizados em narrativas globais. Essa perspectiva, portanto, não apenas desafia os métodos convencionais de engajamento ambiental, mas também necessita de uma análise focada nas realidades socioambientais e culturais específicas da região, evidenciando a importância de adaptar o modelo do Chthuluceno para refletir as complexidades locais na América Latina.

Perspectivas Latino-Americanas sobre o Antropoceno: desafios sociais e ambientais

A pesquisadora Ulloa (2019) aborda o conceito de “Antropoceno” e suas implicações, particularmente na perspectiva latino-americana. Ela questiona o Antropoceno como um conceito que enfatiza o papel da humanidade na transformação do mundo biofísico e na problemática ambiental global, destacando que esse conceito pode negligenciar as relações de poder e as desigualdades sociais que desempenham um papel fundamental na América Latina.

Ulloa (2019) observa que o Antropoceno desencadeou discussões sobre a importância das análises históricas e sociais em relação à natureza, levando a mudanças nos fundamentos conceituais, metodológicos e políticos das ciências humanas e sociais. Isso permitiu que o conhecimento acadêmico desempenhasse um papel direto na tomada de decisões relacionadas a problemas ambientais, como mudanças climáticas, redução da biodiversidade e questões de extrativismo.

No entanto, Ulloa (2019) destaca que o debate sobre o Antropoceno na América Latina difere do que ocorre na Europa ou nos Estados Unidos. Isso ocorre porque a noção de Antropoceno se concentra em questões globais, muitas vezes ignorando as histórias locais de desapropriação territorial e ambiental na América Latina. Além disso, o Antropoceno tende a ignorar as perspectivas culturais e os sistemas de conhecimento locais que se baseiam em relações específicas entre humanos e não humanos. Diante dessas questões, Ulloa (2019) propõe um debate sobre os conceitos de “Capitaloceno” e “Antropoceno”. O Capitaloceno, segundo ela, critica o Antropoceno, enfatizando que as transformações ambientais são causadas não apenas pelas ações humanas diretas, mas também pelas relações políticas e econômicas de poder e desigualdade no contexto do capitalismo global.

Ulloa (2019) aborda diferentes perspectivas do Antropoceno na América Latina, destacando-o como uma oportunidade política para repensar relações sociais e ambientais. Ela menciona o “manifesto Antropoceno en Chile”, que propõe repensar essas relações com base em justiça socio-ambiental, transdisciplinaridade e respeito à diversidade. Ulloa enfatiza a importância de considerar questões locais, relações de poder e perspectivas culturais na análise das transformações ambientais, propondo alternativas ao capitalismo e incorporando visões de mundo de povos indígenas e outras sociedades que não baseiam suas relações na apropriação econômica da natureza.

Descolonialismo antropofágico e reconfigurações epistemológicas: a arte e a pesquisa como ferramentas de transformação linguística e cultural

Na contemporaneidade teórica dos estudos “decoloniais” e pós-coloniais, a escolha terminológica reflete não apenas concepções teóricas mas também contextos históricos e culturais específicos das pesquisas. Oliveira (2021), coordenadora do grupo Experiências Descoloniais, oferece uma

análise crítica sobre as diferenças entre “decolonial” e “pós-colonial”, salientando as implicações de cada termo. Segundo Oliveira, o termo “descolonial”, em uso desde a década de 1950 e frequentemente vinculado às discussões pós-coloniais africanas, foi distintamente definido no contexto latino-americano por Catherine Walsh, da Universidade Andina Simón Bolívar, como parte do grupo Modernidade/Colonialidade. Castro Gómez e Grosfoguel (2007) e Walsh (2009) definem “Descolonial” como relacionado ao processo histórico de descolonização, isto é, a superação do colonialismo europeu em suas formas diretas de dominação política, social e cultural. Por outro lado, “decolonial” trata da superação da “colonialidade”, que se refere à persistência das estruturas de poder, conhecimento e ser coloniais mesmo após o término da dominação colonial direta. Este termo sublinha a luta contínua contra os vestígios coloniais nas estruturas sociais, econômicas e epistêmicas, buscando romper com a base epistêmica da modernidade, intrinsecamente ligada à colonialidade.

Suprimir o “s” e nomear “decolonial” não é promover um anglicismo. Pelo contrário, é marcar uma distinção com o significado em espanhol do “des”. Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; isto é, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e marcas deixassem de existir. A intenção, mais bem, é sinalizar e provocar um posicionamento – uma postura e atitude contínua – de transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua no qual podemos identificar, visibilizar e encorajar “lugares” de exterioridade e construções alternativas (Walsh, 2009, p. 14-15).

Walsh (2009) propõe “decolonial” como uma abordagem para desmontar ativamente os legados coloniais, indo além da mera transição de um estado colonial para um não colonial (Oliveira, 2021). Essa visão enfatiza a necessidade de um processo ativo de reconfiguração das realidades pós-coloniais. Oliveira (2021) adota inicialmente “decolonial”, conforme o grupo Modernidade/Colonialidade, mas, após análise de De Bona e Ribeiro sobre “des-” no português brasileiro, opta por “descolonial”. Eles concluem que “des-” implica reversão, tornando “descolonial” mais adequado para refletir a intenção de reverter processos coloniais (Oliveira, 2021).

Em um mundo cada vez mais atento às nuances de poder e representação, a linguagem desempenha um papel crucial na desconstrução de narrativas coloniais e na reconfiguração de identidades culturais. A evolução semântica do prefixo “des-” no português brasileiro, que passou a enfatizar a reversão de processos ou estados em vez de simples negação, reflete uma mudança

significativa na forma como percebemos a ação e a resistência contra estruturas opressivas. Esse movimento linguístico, examinado por De Bona e Ribeiro (2018), ressoa com as teorias de horizontalidade de poder de Hardt & Negri (2004) e encontra profunda consonância nos estudos “decoloniais” de Castro Gómez e Grosfoguel (2007), Mignolo (2022) e Walsh (2009), que enfatizam a necessidade de libertar nossas sociedades das amarras do pensamento colonial. Os estudos “decoloniais” procuram uma ruptura definitiva com os legados coloniais que ainda permeiam as estruturas de poder e conhecimento, destacando a importância de descolonizar os saberes e de promover uma interculturalidade crítica que valorize as epistemologias indígenas e afrodescendentes. Nesse contexto, a semântica de “des-” torna-se uma ferramenta poderosa para articular ações de desmonte das camadas de dominação colonial e para reafirmar a autonomia cultural, especialmente para os falantes da língua portuguesa brasileira.

A utilização de “des-” na pesquisa artística em português brasileiro representa um posicionamento político e epistemológico, valorizando raízes culturais marginalizadas pelo colonialismo. Esse prefixo, ao focar na reversão de práticas coloniais, promove uma reflexão crítica sobre a formação e representação das identidades culturais, ligando arte e pesquisa à equidade e justiça social. A abordagem “des-” não só reforça a cultura brasileira, ao questionar hierarquias coloniais, mas também contribui para uma compreensão de como a linguagem e a arte podem construir futuros descoloniais, conforme Castro Gómez e Grosfoguel (2007) e Walsh (2009).

Objetivando contribuir para a formação da cultura brasileira, este trabalho adota uma perspectiva descolonial e se distancia das tendências efêmeras que frequentemente dominam o ambiente acadêmico. A língua falada no Brasil, reconhecida por sua diversidade, não é fruto exclusivo das influências portuguesas, mas foi também significativamente moldada por contribuições indígenas (inclusive deram nome a vários rios, municípios etc.), africanas e de outros migrantes europeus. Essa abordagem reflete a necessidade, conforme discutido por Oliveira (2021), de contextualizar e adaptar os conceitos teóricos às realidades linguísticas e culturais específicas de cada região. A escolha do termo “descolonial” destaca o compromisso com a precisão linguística e o processo ativo de descolonização, rejeitando a simples negação dos legados coloniais. Assim, a investigação de Oliveira (2021) ressalta a importância de uma metodologia crítica e adequadamente contextua-

lizada na formulação de uma nova episteme, contribuindo de maneira crítica, científica, artística e filosófica para o enriquecimento dos estudos descoloniais no Brasil. A diferenciação entre os termos articula-se em dimensões teóricas e geopolíticas.

Antropofagia cultural e convergência epistêmica: reconfigurando saberes para uma cultura brasileira inovadora

Neste estudo, adotamos a abordagem antropofágica, que valoriza e integra saberes globais, mantendo, em um primeiro momento, suas origens intactas, seja europeia, norte-americana, sul-americana ou oriental. Essa perspectiva não busca renegar o legado intelectual existente, mas sim recontextualizá-lo em uma moldura que considera tanto o colonialismo quanto o descolonialismo como estruturas de poder que moldam sociedades por meio da criação de metanarrativas.

Nosso objetivo é transcender a simples criação do novo, ao integrar saberes científicos, artísticos, culturais e filosóficos com os conhecimentos tradicionais dos povos indígenas brasileiros, estabelecendo um diálogo equitativo que fomente a convergência desses múltiplos conhecimentos. Essa fusão visa a cultivar uma prática cultural brasileira contemporânea que seja tanto reflexo da tradição quanto resposta aos desafios atuais, criando um terreno fértil para a renovação cultural sustentável.

O descolonialismo antropofágico, inspirado na teoria da antropofagia cultural de Andrade (1928), propõe devorar e transformar influências culturais externas não para negá-las, mas para integrá-las em uma visão de mundo que abraça tanto o global quanto o local. Assim, essa abordagem não é um retorno ou retrocesso, mas um avanço consciente e sustentável que utiliza a diversidade de saberes para construir novas realidades culturais e sociais. Incorporamos também a teoria da convergência de Henry Jenkins (2006), que argumenta que a era digital facilitou a convergência de diversos meios de comunicação, culturas e audiências, resultando em um fluxo de conteúdo através de múltiplas plataformas midiáticas. Esse conceito é relevante para entender como saberes e práticas de origens distintas podem ser entrelaçados de maneira produtiva. Aplicando essa perspectiva à teoria descolonial antropofágica, percebemos que a convergência não é apenas tecnológica ou midiática, mas fundamentalmente cultural, na qual diferentes tradições e estéticas se encontram e se reconfiguram.

Ao posicionar conhecimentos científicos, artísticos, culturais e filosóficos lado a lado com os saberes dos povos tradicionais, praticamos uma antropofagia epistemológica que promove uma verdadeira fusão epistêmica. Esse processo não apenas iguala esses saberes, mas também avança em direção a uma compreensão holística e integrada da realidade, na qual o ancestral e o contemporâneo convergem, configurando novas formas de interação cultural. Adotar a teoria da convergência no contexto do descolonialismo antropofágico reconhece a multiplicidade e interconectividade dos saberes, reforçando a ideia de que a prática cultural brasileira resulta de múltiplas convergências. Esse espaço de diálogo, experimentação e renovação permite que o novo emergja do encontro de diferentes tradições e perspectivas, promovendo uma sociedade mais inclusiva e diversificada, consciente de sua riqueza epistemológica e cultural.

Estética Hori: arte, filosofia e transcendência

No coração da cultura Tukano, povo indígena que habita a região noroeste da Amazônia brasileira, reside a estética Hori, um conceito que desafia as definições ocidentais tradicionais de arte. A estética Hori também faz parte da tradição dos Kayapós, etnia que habita as regiões dos estados do Pará, Mato Grosso e São Paulo. Essa estética não apenas reflete a criatividade e a riqueza cultural dessas comunidades, mas também serve como um pilar fundamental da sua identidade e continuidade cultural. Como destacado por Basso (1995), as práticas artísticas indígenas são formas de comunicação intracultural que preservam a história e os valores comunitários, com a estética Hori exemplificando como elementos visuais e materiais podem ser carregados de significados profundos e histórias coletivas.

Não existe uma palavra para arte dentro do nosso pensamento. Eles não têm o sistema de arte, esse conceito de arte como a gente pensa falando português ou inglês ou francês, pensando em termos europeus. Esse é um conceito de arte forjado ao longo de séculos, séculos e milênios. O mais próximo que eu achei até agora para definir, na língua do povo Tukano, é hori, que é a miração. Porque hori nomeia aquilo que é chamado de grafismo, as expressões gráficas, os desenhos, seja a pintura das cerâmicas, as pinturas corporais da estrutura das casas, as cestas, os trançados, os petróglifos nas pedras dos rios: tudo aquilo é hori. E o hori não designa somente o desenho (Tukano, 2023, n.p.).

A concepção indígena da arte, conforme elucidado por Tukano (2023), desafia a compreensão ocidental tradicional de arte, revelando uma complexidade intrínseca que transcende a mera estética ou poética e adentra a filosofia. Tukano (2023) diz que os povos indígenas, especificamente o povo Tukano, não possuem um termo direto equivalente à “arte” dentro de seu vocabulário ou esfera conceitual, conforme entendido através de lentes europeias. O termo “Hori”, que se aproxima mais da noção de arte para os Tukano, refere-se a uma miração ou visão, englobando não apenas as expressões gráficas visíveis como grafismos, pinturas corporais e estruturas arquitetônicas, mas também o invisível, abarcando visões espirituais, sonhos e imaginações que vão além da percepção visual comum. Essa explicação ressalta uma abordagem holística e integrada à visualidade, na qual o Hori atua como um veículo para expressões culturais profundas que encapsulam tanto o domínio físico quanto espiritual, desafiando as categorizações simplistas e superficiais frequentemente impostas pela crítica ocidental. Assim, a arte indígena, ou “Hori”, conforme contextualizado por Tukano (2023), manifesta-se como uma prática rica e multidimensional que permeia todos os aspectos da vida e do conhecimento indígena, destacando uma relação com a visualidade que é distintamente complexa e intrinsecamente interligada com o tecido da existência e percepção indígena.

Para alguns artistas indígenas contemporâneos, como Jaider Esbell³ e Daiara Tukano, Hori não é simplesmente uma forma de expressão visual; é uma experiência transcendental alcançada através da ingestão do Caapi (Ayuhasca),⁴ que desbloqueia visões espirituais profundamente enraizadas em sua cosmovisão. Essas visões se materializam em desenhos sagrados que adornam uma vasta gama de objetos, desde cerâmicas a pinturas corporais, cada um carregando significados simbólicos que conectam o povo indígena ao sagrado.

Através da ingestão da Ayuhasca, uma substância enteógena, os Tukanos alcançam um “estado alterado” (Morin, 2017) de “miração” ou Hori, o qual se manifesta em uma profusão de desenhos sagrados. Esses desenhos, incorporados em uma ampla variedade de objetos cotidianos e cerimoniais – desde cerâmicas e cestarias até bancos e pinturas corporais –, são não apenas decorativos, mas também profundamente simbólicos, refletindo as cores, formas e vibrações do mundo, conforme percebido através dessa experiência transcendental. Hori, portanto, é mais do que arte; é uma ponte entre o material e o espiritual, o visível e o invisível, evidenciando a rica confecção

cultural e espiritual do povo Tukano. Esse conceito é emblemático do patrimônio coletivo do povo Tukano, servindo como um veículo para as histórias ancestrais e a essência do povo Yepá Mashã, a floresta e todos os seres que nela habitam, sublinhando a interconexão indissolúvel entre arte, cultura, espiritualidade e ecologia dentro dessa comunidade indígena.

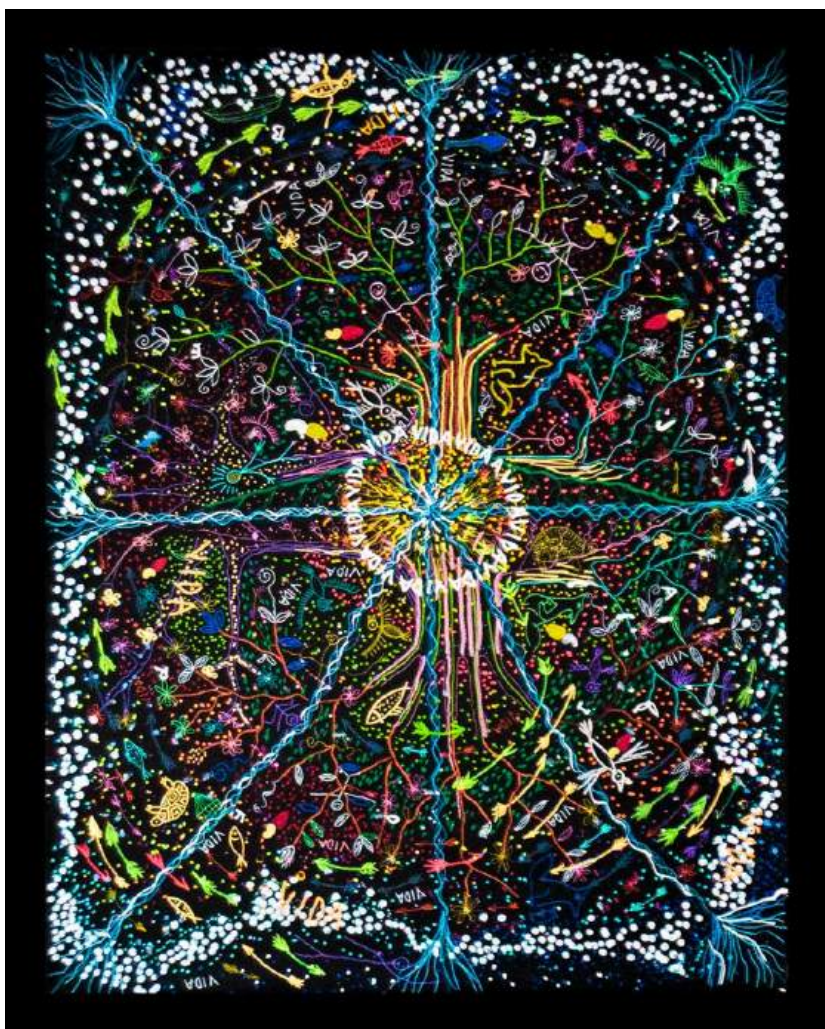


Figura 1: “A contínua energia da vida”. Jaider Esbell (2020).
Imagem capa do livro AITP (2023).

A preservação das expressões artísticas indígenas enfrenta desafios no contexto contemporâneo devido à interação com sociedades não indígenas e à pressão da globalização (Silva, 2002). Proteger o conceito Hori e manifestações culturais similares é essencial não apenas para a diversidade estética, mas também para a diversidade cultural e autodeterminação indígena, aspectos

cruciais para a sustentabilidade cultural global (Unesco, 2003). Organizações de direitos indígenas colaboram com comunidades nativas para proteger e promover suas expressões culturais (Langdon, 1999). A estética Hori, integrada ao mosaico cultural indígena brasileiro, incorpora elementos visuais e valores de respeito à natureza, destacando a interdependência entre humanos, ambiente e espiritualidade (Castro, 1998). Valorizar essa estética não apenas preserva uma expressão artística única, mas também sublinha a importância da diversidade cultural e espiritual, reforçando abordagens inclusivas para a preservação cultural.

Ao rejeitar a filosofia dualista que contrapõe preservação *versus* progresso e natureza *versus* cultura, desafiamos a temporalidade moderna do período colonial, que ainda molda nossa percepção dos dilemas contemporâneos. Através da lente do modelo descolonial, advoga-se pela superação dessas dualidades, permitindo soluções inovadoras para desafios climáticos e sociais. A teoria descolonial antropofágica não representa um retrocesso, mas sim um movimento estratégico focado na sustentabilidade e na economia circular. Essa abordagem reestrutura nossas bases epistemológicas, integrando saberes para criar paradigmas sustentáveis e justos. Aplicando o conceito Hori, valorizamos o patrimônio imaterial brasileiro e reforçamos identidades culturais por meio de práticas sustentáveis.

Ao rejeitar a filosofia dualista que contrapõe preservação *versus* progresso e natureza *versus* cultura, este trabalho questiona a temporalidade moderna, marcada pela lógica cartesiana, que, desde o período colonial, estrutura nossa percepção contemporânea. Fritjof Capra (2017), em *O ponto de mutação*, observa que essa fragmentação promovida pelo dualismo cartesiano, ao estabelecer divisões rígidas entre razão e não-razão, consolidou-se como um mecanismo de legitimação do poder, influenciando não apenas o que é reconhecido como conhecimento válido, mas também a experiência estética e os modos de pensar e produzir. Esse paradigma, centrado na ideia de controle e dominação sobre a natureza, contribuiu diretamente para as crises ambientais, sociais e culturais da atualidade. No livro supracitado, Capra discute como o pensamento cartesiano, ao dividir razão e emoção, espírito e matéria e sujeito e objeto, criando as bases para uma visão mecanicista do mundo. Essa visão fragmentada sustentou práticas de dominação da natureza e de controle social que, segundo o autor, são responsáveis por muitas das crises sistêmicas que enfrentamos hoje.

Além disso, Capra argumenta que essa fragmentação afeta profundamente a forma como percebemos e estruturamos as áreas do conhecimento, influenciando campos como a ciência, a economia e até a estética. A ideia de que apenas conhecimentos baseados na razão são legítimos marginalizou abordagens integrativas e espirituais, o que reforça o controle e a exclusão de outras formas de produção de saberes e experiências.

Nesse contexto, a abordagem descolonial emerge como uma alternativa que supera essas dicotomias, promovendo soluções integradoras para os desafios climáticos e sociais. A teoria descolonial antropofágica não se apresenta como um retorno ao passado, mas como uma estratégia de ruptura epistêmica voltada à sustentabilidade e à economia circular. Essa perspectiva reformula as bases do conhecimento ao integrar saberes diversos, estabelecendo paradigmas mais justos e equilibrados. A aplicação do conceito Hori, nesse cenário, reforça o valor do patrimônio imaterial brasileiro, ao mesmo tempo em que fortalece identidades culturais por meio de práticas baseadas em uma sustentabilidade que transcende os limites impostos pela modernidade fragmentada.

A intersecção entre arte, filosofia e antropologia abre um espaço fértil para explorar filosofias não eurocêntricas, como a filosofia Hori, que integra o ser com o cosmos, desafiando a estética grega tradicional. A filosofia grega, com Platão e Aristóteles, enfatiza a razão e a forma, influenciando duradouramente a cultura ocidental e promovendo um pensamento dualista e antropocêntrico. Em contraste, a estética Hori une arte, espiritualidade e natureza, promovendo sustentabilidade e harmonia ecológica (Crutzen, 2002; Klein, 2014). A filosofia Hori sugere uma prática holística e descolonial, valorizando saberes indígenas e desafiando a hegemonia estética ocidental. Esta filosofia, ao enfatizar a experiência vivencial e a interdependência de todas as formas de vida, propõe uma nova epistemologia para enfrentar crises contemporâneas, integrando conhecimento ancestral com tecnologias modernas para promover sustentabilidade e inovação cultural. O projeto AITP exemplifica essa integração, utilizando tecnologias digitais para documentar e reinterpretar tradições culturais, fortalecendo comunidades e promovendo diversidade cultural como patrimônio cultural imaterial (PCI), essencial para enfrentar desafios como mudanças climáticas e globalização.

Percepção sensorial e conhecimento: integração da espiritualidade na estética

A *Aesthesis* grega e a filosofia Hori apresentam visões fundamentalmente distintas sobre a função e o significado da percepção sensorial no conhecimento e na experiência estética. Na tradição grega, especialmente em Aristóteles, os sentidos são considerados a janela através da qual a realidade é acessada, proporcionando as bases para o conhecimento empírico. Aristóteles postula que o conhecimento começa com a percepção sensorial e, através da abstração, leva à formação de conceitos universais. Por exemplo, a observação de múltiplos casos de beleza conduz à ideia de “beleza” como uma qualidade universal (Aristóteles, 2008). Contrastando com essa visão, a filosofia Hori, conforme praticada pelos indígenas brasileiros, enquadra a percepção sensorial dentro de um contexto muito mais amplo, que inclui experiências transcendentais e espirituais. A experiência de “miração” é uma vivência na qual a percepção sensorial é intensificada e profundamente integrada com o espiritual e o místico. Essas visões não são meramente sensoriais, mas são entendidas como revelações do mundo espiritual que fornecem conhecimento não apenas sobre o mundo natural, mas sobre o cosmos como um todo (Langdon, 1992). Esta experiência contradiz a ênfase grega na racionalidade e na objetividade, destacando uma abordagem holística e integrada.

A integração da espiritualidade na percepção estética é outra área na qual as diferenças entre a *Aesthesis* grega e a filosofia Hori são evidentes. Na tradição grega, especialmente no pensamento platônico, existe uma clara distinção entre o material e o espiritual, com a esfera espiritual frequentemente vista como superior e mais verdadeira. Platão, em particular, desconfiava das artes porque acreditava que elas imitavam as aparências e, portanto, distanciavam as pessoas das formas ideais e verdadeiras. Para Platão, a verdadeira beleza só poderia ser apreendida pelo intelecto e não pelos sentidos, como ele expõe em *A república* (Platão, 2006). Em contraste direto, a filosofia Hori não faz tal distinção entre o sensorial e o espiritual. A estética é vivenciada como uma extensão da experiência espiritual, na qual cada aspecto sensorial da experiência estética é simultaneamente uma comunicação com o divino ou o transcendental. A beleza, nesse contexto, é inseparável da experiência espiritual, com cada forma artística ou natural vista como uma manifestação do sagrado. Essa visão é exemplificada na prática de pinturas corporais e rituais, que são tanto esteticamente apreciadas quanto profundamente espirituais (Castro, 1998).

Essa visão dualista, que privilegia o intelecto sobre os sentidos, perpetuou a ideia de que o valor de uma obra de arte depende de sua capacidade de se conectar ao plano inteligível, frequentemente associado a critérios racionais e intelectuais. Essa concepção ainda ressoa na estética contemporânea, na qual a validação de uma obra está frequentemente vinculada à sua conformidade com padrões epistemológicos ocidentais hegemônicos.

A visão platônica, tal como descrita em *A república*, estabelece uma separação clara entre o inteligível e o sensorial, posicionando o primeiro como superior. Esse dualismo moldou uma tradição que associa o valor da arte à sua inteligibilidade, muitas vezes identificada com racionalidade, lógica e valor moral (Theis, 2024). Platão argumentava que a arte, enquanto imitação, afastava os observadores das formas ideais, conferindo-lhe um caráter inferior e enganoso. Esse paradigma, embora crítico na filosofia clássica, apresenta limitações para compreender as manifestações artísticas contemporâneas e aquelas baseadas em epistemologias não ocidentais, como a filosofia Hori.

Essa concepção, no entanto, apresenta desafios no contexto da arte contemporânea e de sua inserção nas universidades. As práticas artísticas atuais frequentemente subvertem a hierarquia estabelecida entre o inteligível e o sensorial, explorando dimensões sensoriais, emocionais e espirituais que se distanciam dos critérios platônicos de inteligibilidade. A arte contemporânea, marcada por uma pluralidade de linguagens, frequentemente propõe diálogos que envolvem subjetividades, identidades e transcendências que não se limitam ao campo racional, mas que também abraçam o sensorial e o simbólico como fundamentos para a construção de significado.

Nas universidades, esse confronto se manifesta na tensão entre abordagens tradicionais, fundamentadas em paradigmas ocidentais racionalistas, e práticas artísticas emergentes que incorporam epistemologias não ocidentais, como a filosofia Hori. Essas práticas desafiam os padrões hegemônicos ao propor uma visão mais inclusiva da arte, em que o sensorial e o espiritual são integrados, ressignificando o papel da estética na construção de saberes. Ao transcender as limitações da visão platônica, a arte nas universidades torna-se um espaço de experimentação e de resgate de outras formas de conhecimento, promovendo um diálogo entre tradição e inovação que enriquece o debate acadêmico e cultural.

A rejeição do paradigma platônico na filosofia Hori não implica uma simples inversão de valores, mas uma transformação epistêmica que reposiciona a arte como veículo de experiências espirituais e culturais. Ao adotar uma perspectiva integrada, práticas como a filosofia Hori não apenas desafiam os critérios tradicionais de validação estética, mas também oferecem novos caminhos para a compreensão da arte em suas dimensões sensoriais e simbólicas. Isso é particularmente relevante no contexto acadêmico, no qual os padrões normativos frequentemente marginalizam práticas artísticas baseadas em epistemologias não ocidentais, restringindo o campo da estética a um domínio racionalista e intelectualizado.

Essa ruptura com os paradigmas hegemônicos amplia as possibilidades do discurso estético contemporâneo, especialmente ao incluir abordagens que reconhecem o valor de epistemologias locais e integradoras. Ao propor uma articulação entre o sensorial e o espiritual, a filosofia Hori não apenas ressignifica o papel da arte, mas também legitima manifestações que transcendem os limites impostos pela tradição ocidental. Assim, a filosofia Hori se posiciona como uma alternativa viável para repensar a estética em um mundo que valoriza a pluralidade cultural e o diálogo transdisciplinar.

Ao se desvincular dessa lógica dualista, a filosofia Hori desafia o paradigma platônico dominante e enfrenta resistência como uma experiência estética legítima. Essa oposição evidencia os limites da visão platônica na apreciação da diversidade estética global e destaca a necessidade de revisitar os critérios que determinam a validação de uma obra de arte. Incorporar abordagens não clássicas, como a filosofia Hori, permite ampliar o discurso contemporâneo sobre estética, valorizando epistemologias locais e integradoras. Assim, a experiência estética deixa de ser categorizada apenas pela inteligibilidade, tornando-se um fenômeno profundamente enraizado na vivência cultural e espiritual.

A comparação entre a *Aesthesis* grega e a filosofia Hori revela diferenças profundas na forma como cada tradição concebe a relação entre os sentidos, o conhecimento e a espiritualidade. Enquanto a tradição grega enfatiza a separação entre o conhecimento sensorial e a verdade intelectual, a filosofia Hori apresenta um paradigma integrado, no qual o sensorial e o espiritual são mutuamente

enriquecedores. Essas diferenças destacam não apenas a riqueza das abordagens não clássicas à estética, mas também a importância de incluir essas perspectivas no discurso filosófico contemporâneo, enriquecendo o entendimento da estética e da percepção em um contexto global.

Considerações finais

Este estudo conclui que o AITP exemplifica a aplicação prática da “opção descolonial” em arte, sugerindo novas direções para futuras pesquisas em práticas artísticas como ferramentas de resistência social e cultural. O projeto AITP representou uma intervenção cultural significativa em resposta à crise sanitária global provocada pela COVID-19. Este estudo acadêmico buscou não apenas documentar as respostas artísticas à pandemia, mas também contribuir para a evolução teórica na intersecção entre arte, tecnologia e descolonialismo. Nesse contexto, duas inovações conceituais se destacam: a introdução do descolonialismo antropofágico e a definição da estética Hori como uma contribuição para construção de uma nova filosofia da arte brasileira.

A articulação deste novo conceito teórico, descolonialismo antropofágico, neste trabalho, reflete um esforço para engajar criticamente com a colonialidade do poder e do saber. Inspirado pelo legado do antropofagismo cultural de Andrade (1928), o descolonialismo antropofágico proposto aqui busca devorar e transformar os legados coloniais em uma nova episteme que valoriza saberes marginalizados. Este projeto tem sido um espaço vital para o exercício dessa nova teoria, promovendo uma prática de decolonialidade que é profundamente enraizada no contexto brasileiro e, ao mesmo tempo, dialoga com movimentos globais por justiça epistêmica.

A definição da estética Hori como filosofia da arte brasileira é outro ponto crucial deste estudo. Essa estética, extraída das práticas e cosmovisões dos povos indígenas brasileiros, oferece uma forma radicalmente nova de conceber a arte, que desafia as normativas ocidentais e incorpora uma visão de mundo que é intrinsecamente conectada ao espiritual, ao ecológico e ao comunitário. Ao promover a estética Hori, este trabalho não apenas contribui para a revalorização das tradições indígenas, mas também para a redefinição de paradigmas artísticos no Brasil e no mundo.

A análise das obras produzidas sob a influência desses conceitos revela uma inclusão da filosofia Hori no discurso acadêmico, representando um passo crucial em direção a uma compreensão mais abrangente da estética e da filosofia. Ao reconhecer e integrar essas práticas filosóficas indígenas, podemos não apenas desafiar as narrativas ocidentais dominantes, mas também oferecer respostas mais eficazes e sustentáveis aos desafios contemporâneos, especialmente àqueles relacionados à interação humana com o ambiente e a sustentabilidade. Assim, este artigo defende a necessidade de uma abordagem mais inclusiva na academia, que reconheça a riqueza e a profundidade da filosofia Hori e outras tradições não ocidentais.

Este estudo conclui que a arte, quando entrelaçada com teorias descoloniais e digitais, pode oferecer respostas únicas para crises globais, atuando como uma ferramenta poderosa para a conscientização e a mudança social. A inclusão do descolonialismo antropofágico e da estética Hori na discussão acadêmica não apenas enriquece o debate sobre a descolonização da arte e das práticas culturais, mas também abre caminhos para novas formas de pensar e praticar a arte no século XXI.

Como parte das perspectivas futuras, planejamos estabelecer o projeto de extensão e pesquisa “Almanidades Digitais”, focado na interseção da tecnologia digital com saberes ancestrais sob a perspectiva da filosofia Hori. Além disso, visamos a criar um laboratório de pesquisa Hori, dedicado ao estudo e à promoção dessa filosofia. Esse laboratório funcionará como um núcleo de inovação e desenvolvimento, proporcionando um espaço para colaboração transdisciplinar entre acadêmicos, estudantes e a comunidade, integrando arte, ciência e tecnologia em prol de uma relação mais profunda e respeitosa entre humanidade e natureza.

As implicações deste estudo apontam para um rico campo de possibilidades na interseção entre descolonialismo, estética e práticas contemporâneas de criação artística e cultural. A continuidade do trabalho, exemplificada pela proposta do projeto “Almanidades Digitais” e pela criação de um laboratório de pesquisa Hori, deve priorizar a integração dessas epistemologias em práticas concretas de ensino, criação e difusão artística. O projeto futuro busca não apenas expandir as discussões teóricas apresentadas, mas também consolidar um espaço experimental no qual as interações entre arte, espiritualidade e sustentabilidade sejam exploradas em contextos digitais e

presenciais. Ao propor um laboratório dedicado, reforça-se o compromisso com a aplicação prática dos conceitos discutidos, permitindo a construção coletiva de saberes que dialoguem com comunidades locais e acadêmicas.

Além disso, a integração dos conceitos de serendipidade e indisciplinaridade foi essencial para os avanços metodológicos e reflexivos alcançados no projeto AITP. A serendipidade, ao permitir que conexões inesperadas emergissem durante o processo criativo e investigativo, revelou-se uma abordagem central para superar limitações de paradigmas tradicionais. Já a indisciplinaridade possibilitou que o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento transcendesse as fronteiras disciplinares, permitindo a construção de um modelo de pesquisa verdadeiramente integrador. Essas metodologias serão aprofundadas nos projetos futuros, promovendo a inovação no campo da arte e da estética enquanto reafirmam o papel do sensorial e do espiritual na construção de paradigmas mais inclusivos e holísticos.

Este estudo inicial visa a estabelecer uma base para futuras análises detalhadas sobre a filosofia Hori e sua aplicação em práticas culturais contemporâneas. Convidamos a comunidade acadêmica a aprofundar as implicações e aplicações desses conceitos, explorando sua relevância em diversos contextos culturais e artísticos, e avaliando seu potencial para influenciar políticas públicas e práticas educacionais, promovendo uma compreensão mais abrangente e diversificada da arte e da cultura.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. **L'esprit de la forêt**. Arles: Actes Sud; Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, a. 1, n. 1, maio 1928.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Paulus, 2008.
- CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. Tradução de Álvaro Cabral. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CATELLIN, Sylvie; LOTY, L.; REIS, Patrícia Carvalho. Tradução: Serendipidade e indisciplinaridade. **Trans/Form/Ação**, v. 47, n. 2, p. e0240021, 2024.
- CATELLIN, Sylvie; LOTY, Laurent. *Sérendipité: du conte au concept*. Paris: Seuil, 2014.

CASTRO GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CRUTZEN, Paul. (2002). **"Geology of Mankind."** Nature, v. 415, p. 23-23, 2002. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/415023a>. Acesso em: 15 jan. 2024.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Mil nomes de gaia: do antropoceno à idade da Terra**. Porto Alegre: Cultura e Barbárie, 2014.

ESCOBAR, Arturo. **Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea: arte e inovação em tempos de pandemia. In: WARD, Rodolfo (Org.). **Cadernos do Ceam 37**: arte e inovação em tempos de pandemia 2 – "Artes Visuais". Brasília: Universidade de Brasília, 2022. P. 273-282.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1986.

HARAWAY, Donna. **Pensamento tentacular**: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/44290451>. Acesso em: 05 abr. 2024.

KLEIN, Naomi. (2014). **"This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate."** New York: Simon & Schuster, 2014. 566 pp. ISBN 978-1-4516-9738-4.

LANGDON, Esther Jean. **Os sons da cura**: música e xamanismo em uma perspectiva ameríndia. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

LOTY, Laurent. L'invention du transformisme par Rétif de la Bretonne (1781 et 1796). **Alliage**, n. 70, p. 31-46, 2012.

MOORE, Jason W. **Capitalism in the Web of Life**: Ecology and the Accumulation of Capital. London: Verso, 2015.

NOLASCO, Edgar César; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Teorização Descolonial: esboço para uma introdução. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 1, n. 27, p. 27-36, jan./jun. 2022.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 6, 1989.

OLIVEIRA, Raquel Cecília de. Experiências Descoloniais: estudos e práticas. **Qual a diferença entre decolonial e pós-colonial?** Belo Horizonte: UFMG, 2024. 1 vídeo (4 min e 22 seg). Publicado por: OLIVEIRA, Raquel Cecília de. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OFu6qVqeEXc>. Acesso em: 04 abr. 2024.

SANTOS, Beatriz Werneck Lopes; MOREIRA, Daniel Carneiro; BORGES, Tatiana Karla dos Santos; CALDAS, Eloisa Dutra. **Components of Banisteriopsis caapi, a Plant Used in the Preparation of**

the Psychoactive Ayahuasca, Induce Anti-Inflammatory Effects in Microglial Cells. *Molecules*, v. 27, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/molecules27082500>. Acesso em: 12 abr. 2024.

SANTOS, Laymert Garcia. **Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami**. In: ANJOS, Moacir dos (Org.). *Pertença – Cadernos SESC_Videobrasil 8*. São Paulo: SESC, 2012-2013. Disponível em: <https://www.laymert.com.br/yanomami>. Acesso em: 18 abr. 2024. (sem paginação).

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier/Montaigne, 1969.

TUKANO, Daiara. As mirações de Daiara Tukano. **Amazônia real**, fev. 2023. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/especiais/daiara-tukano/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

ULLOA, Astrid. A era do ser humano: vivemos no Capitaloceno? **Goeth Institute**, 2019. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/kos/21539326.html>. Acesso em: 28 out. 2023.

VENTURELLI, Suzete. Arte computacional no contexto da pandemia. In: R. Ward (Ed.). **Arte e inovação em tempos de pandemia**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2023. P. 81-90.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

WARD, Rodolfo. **Cadernos do Ceam 37**: arte e inovação em tempos de pandemia 2 – “Artes Visuais”. Brasília: Universidade de Brasília, 2022.

WARD, Rodolfo. **Arte e inovação em tempos de pandemia**. Brasília: Edições do Senado Federal. 2023.

NOTAS

1 Esta pesquisa foi realizada com financiamento da Lei Aldir Blanc, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), Agência do Desenvolvimento do Turismo, Cultura e Economia Criativa do Tocantins (Adetuc), Decanato de Pesquisa e Inovação da Universidade de Brasília (UnB), Editora do Senado Federal Brasileiro (Segraf) e Governo Federal Brasileiro por meio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) vinculado ao Ministério de Ciência e Tecnologia-MCTI.

2 Haraway (2017) introduz o Chthuluceno, propondo uma narrativa que ultrapassa as abordagens tradicionais do Antropoceno, ao enfatizar a importância das interações multiespécies e das práticas de se-tornar-com. Essa perspectiva reconhece que os humanos não são os únicos agentes no palco global; todas as formas de vida, desde corais até líquens, são cruciais para a sustentabilidade da vida na Terra. O Chthuluceno destaca a colaboração e a interdependência entre as espécies, exemplificado pelo papel dos corais na consciência ambiental, mostrando como o aquecimento global e a acidificação dos oceanos afetam a vida marinha. Esse conceito enfatiza a complexidade do sistema terrestre e a necessidade de histórias que reflitam uma compreensão mais profunda do planeta, desafiando a simplificação e a categorização e promovendo uma reflexão sobre como os humanos podem ser melhores guardiões de todas as formas de vida.

3 Jaider Esbell, um artista indígena contemporâneo, explora a interseção de práticas tradicionais e expressões artísticas modernas. Seu trabalho enfatiza a importância de manter o patrimônio cultural enquanto aborda questões contemporâneas. As contribuições de Esbell são fundamentais para destacar a resiliência e a criatividade das comunidades indígenas durante a pandemia. A obra de Esbell incorpora elementos da cosmologia indígena, usando cores vibrantes e formas simbólicas, que remetem às tradições e histórias de seu povo. Esbell utiliza a pintura como um meio de reconexão com suas raízes culturais, oferecendo uma visão crítica sobre a marginalização das comunidades indígenas. Através da arte, ele desafia a invisibilidade imposta pelo colonialismo e a modernidade, criando um espaço para a resistência cultural.

4 Ayahuasca is a psychoactive and medicinal drink made primarily by boiling *Psychotria viridis* and *Banisteriopsis caapi* plants. It has a long history of use among Amazonian natives and has been adopted by Christian and shamanic groups in recent times. Research indicates ayahuasca and *B. caapi* could help treat various central nervous system disorders, including depression, PTSD, drug addiction, Parkinson's disease, and Alzheimer's. The β -carboline alkaloids in *B. caapi*, which are key to ayahuasca's biological effects, inhibit the DYRK1A enzyme linked to neurodegenerative diseases, increase BDNF levels in rats' hippocampus, and promote neurogenesis in vitro (Santos; Moreira; Borges; Caldas, 2022).

Vai-se por mim à sempiterna dor: performance como resistência às catástrofes em Antigonick e Balkan Baroque

*Through Me to Eternal Sorrow: Performance as
Resistance to Catastrophes in Antigonick and
Balkan Baroque*

*Se va por mí al dolor sempiterna: la performance
como resistencia a las catástrofes en Antigonick y
Balkan Baroque*

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin

Universität Zürich

E-mail: anadrawin@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2751-8785>

Pedro Henrique Resende Moreira

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: pedrohrmoreira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7802-3358>

RESUMO

Neste artigo, empreendemos uma análise detalhada e comparativa das obras *Antigonick*, de Anne Carson, e *Balkan Baroque*, de Marina Abramović, focalizando a representação e a ritualística do luto em cada uma delas. Enquanto Carson revisita a tragédia de Sófocles desafiando as normas da tradução e criando um véu de ambiguidade que convida à reflexão sobre os aspectos ocultos e as nuances do luto, Abramović adota uma postura explicitamente confrontadora com exploração crua da dor pessoal e coletiva causada por conflitos e tragédias. Este estudo compara o luto ritualístico conforme apresentados nas tradições gregas clássicas, explorando como tais práticas são reinterpretadas nas

expressões artísticas escolhidas – destacando o contraste entre abordagem poética e velada de Carson e a expressão direta e visceral de Abramović.

Palavras-chave: *Antígona; Anne Carson; Marina Abramović; performance; luto.*

ABSTRACT

In this paper, we undertake a detailed and comparative analysis of the works *Antigonick* by Anne Carson and *Balkan Baroque* by Marina Abramović, focusing on the representation and ritualistic aspects of mourning in each of them. Whilst Carson revisits the tragedy of Sophocles challenging established norms of translation and creating a veil of ambiguity that invites reflection regarding the hidden aspects and nuances of mourning, Abramović adopts an explicitly confrontational stance in an exploration of personal and collective pain caused by conflicts and tragedies. This study compares the ritualistic mourning as presented in classical Greek traditions, exploring how such practices are reinterpreted in the selected artworks – highlighting the contrast between Carson's poetic and veiled approach and Abramović's direct and visceral expression.

Keywords: *Antigone; Anne Carson; Marina Abramović; performance; mourning.*

RESUMEN

En este artículo, llevamos a cabo un análisis detallado y comparativo de las obras *Antigonick*, de Anne Carson, y *Balkan Baroque*, de Marina Abramović, enfocándonos en la representación y la ritualización del duelo en cada una de ellas. Mientras que Carson revisita la tragedia de Sófocles desafiando las normas de la traducción y creando un velo de ambigüedad que invita a reflexionar sobre los aspectos ocultos y las sutilezas del duelo, Abramović adopta una postura explícitamente confrontadora con una exploración cruda del dolor personal y colectivo provocado por conflictos y tragedias. Este estudio compara el duelo ritualizado tal como se presenta en las tradiciones clásicas griegas, explorando cómo dichas prácticas son reinterpretadas en las expresiones artísticas seleccionadas, destacando el contraste entre el enfoque poético y velado de Carson y la expresión directa y visceral de Abramović.

Palabras clave: *Antígona; Anne Carson; Marina Abramović; performance; duelo.*

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 09/09/2024

Se já somos pó, qual a diferença existente entre vivos e mortos? Os vivos são o pó levantado pelo vento, os mortos são o pó caído.
Padre Antônio Vieira.

Introdução – Deixai toda esperança, vós que entraís

“Depois mais do que a fome pode o desjejum” (Alighieri, 1998, p. 142) é a tradução em português para o verso 75 do canto XXXIII do *Inferno*, primeira parte da *Divina Comédia*. Temos, nesse canto, a história do Conde Ugolino, que, ao ser traído pelo arcebispo, é preso em uma torre com seus filhos e netos e condenado a morrer de fome. Durante seus dias de penúria e cárcere, ao se sensibilizarem pelo estado do patriarca, os próprios filhos oferecem ao pai seus corpos como alimento para apaziguar a fome. A morte acometeu a todos, sem oferecer aos afetados a possibilidade de um enterro ou grandes lutos. Não sabemos, porém, a partir do verso mencionado, se Ugolino teria sucumbido à oferta e, portanto, se teria comido os seus ou apenas morrido por inanição.

A tragédia de fim de vida reservou ao personagem a performance de uma eternidade igualmente trágica: “sua fala encerrou e co’ o olhar torto, / retomou o crânio mísero co’ os dentes/ assim como em seu osso um cão absorto” (Alighieri, 1998, p. 143), Ugolino é condenado a limpar os ossos, roer qual cão, um crânio para todo o sempre. É, ao evocar esses operadores presentes nas imagens construídas por Alighieri – a saber: morte, performance e luto – essa a esfera na qual ancoraremos nossas análises comparativas relativas à peça *Antigonick*, de Anne Carson, e à performance *Balkan Baroque*, de Marina Abramović.

Em ambas as obras, o ato de velar o morto surge como elemento principal, seja subjacente à trama da tragédia, ou como ação em foco que desenrola a proposição artística. Ambas estão intimamente ligadas ao cenário político em que o luto se torna manifestação ética perante os mortos por guerra, seja a Guerra da Iugoslávia seja o embate dos irmãos Polínicos e Etéocles pelo controle de Tebas. E utilizam do ritual fúnebre, o processo de *próthesis* de lamento e limpeza do corpo, como estopim para ação artística. Neste artigo, debruçaremos-nos sobre a releitura de Anne Carson e a ação de Marina Abramović, analisando como o ritual funerário grego, assim como seu legado, é transfor-

mado na geração artística trágica no teatro e na performance, utilizando dos aspectos ritualísticos como pontos de conexão entre as obras. Ao final, compararemos a limpeza e lamento com a consumo e ingestão, enquanto aspectos dispares de trato para com o defunto.

No meio do caminho da nossa vida – Desenvolvimento

Em *Antigonick*, texto ao qual Anne Carson confere a ousada alcunha de tradução, nos é revelada uma transcrição¹ da famosa peça de Sófocles, *Antígona*, na qual vemos, sob outra roupagem, o embate entre a antiga e a nova configuração social, *Antígona* e *Creon*, numa disputa pelo sepultamento de *Polinices*, irmão daquela e sobrinho deste, na qual *Antígona* “não representa o parentesco em sua forma ideal, mas sim sua deformação e deslocamento” (Butler, 2000, p. 24, tradução nossa).² Em uma de suas falas, *Hemon*, filho de *Creon* e noivo de *Antígona*, diz:

No entanto eu ouço/ que se fala/ que há sombras/ essa garota/ aqui proponho uma lacuna/ essa garota não merece morrer a cidade está triste mais/ glorioso dos feitos mais/ terríveis das mortes (eles dizem) ela escolheu/ apenas manter o corpo de seu irmão posto em carne viva pela mordida dos cães/ e bicada dos pássaros, esse tipo de conversa/ não sei/ a noite está chegando (Sophokles,³ 2015, p. 25, tradução nossa).⁴

Em nome de uma Tebas que se compadece diante do sofrimento da filha de Édipo ao contrariar os mandos do *Creon* ao fazer repousar, por cima do irmão morto, uma fina camada de terra, vemos posto o sintagma lacuna face a *Antígona*. Em um momento mais avançado da peça, o coro, pouco antes de ser revelado o suicídio de *Hemon*, diz: “aqui estamos todos estamos bem/ estamos bem na hora” (Sophokles, 2015, p. 37, tradução nossa),⁵ trazendo para a obra uma dimensão de temporalidade incutida no “bem na hora” (*nick of time*). Todos esses índices postos lado a lado – como, aliás, é o destino, mais uma vez, desses irmãos, dado que *Antígona* diz querer se deitar “coxa com coxa”⁶ com seu irmão no túmulo (algo que, vindo de alguém da casa incestuosa dos Labdácias, não aparenta ser um enunciado meramente ingênuo), e ao serem confrontados com não apenas o título da peça, mas com a maneira com a qual este está disposto na capa do livro, em uma separação, lacuna, entre *Antigo Nick*, deixam revelar uma instigante construção. Atentemo-nos às ideias de tempo e lacuna, partindo da análise de *Nick*.

A palavra *Nick* guarda uma vasta gama importante de sentidos, alguns deles figurando em patamares distantes, como uma pequena incisão e corte ou prisão e prender (Hornby, 1995, tradução nossa) ou, ainda, como um substantivo próprio.⁷ Uma dimensão importante de *Nick* é sua instância performática, visto que, na peça, é um personagem que não tem fala. Tal figura não possui impacto narrativo *stricto sensu*, é apenas para nomear uma figura da releitura de Carson que manipula uma fita métrica. É tão somente a partir do ato de performar, personagem enquanto presença, que entendemos a importância desse ser que está a medir. Em termos metafóricos, medir a cova de Antígona é medir a passagem do tempo. É apenas através do corpo, em um ato de performance, que *Nick* faz surgir seus significados: “o desenvolvimento de uma ação com corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente do tradicional: uma retórica da ação e do movimento” (Glusberg, 2018, p. 64).

A significação de *Nick* enquanto prisão prefigura a imagem do encarceramento de Antígona, jovem fechada no destino de sua família e em suas próprias decisões irredutíveis. Há, ainda, uma conexão com o instante de morte da personagem, esta que foi mandada a um dos mais cruéis castigos, como Ugolino, e posta para morrer ao ser presa em uma caverna escavada em uma estrutura rochosa. Nesse contexto, o *in the nick of time*, sinônimo para *the last possible moment* (em tradução livre, o último momento possível), de Antígona, é também o tempo de seu aprisionamento e, portanto, de sua morte. É visível, ainda, uma outra associação poderosa, entre tempo e corte, mais precisamente, entre memória e corte. Há que se ter em mente, para a reescritura de Carson, que o tempo é, também, disparador indireto do conceito de memória, lacuna e corte. *Nick* como incisão, um de seus múltiplos significados, faz brotar, no cerne da temporalidade, o entalhe. Em *Antigo Nick*, a imagem de *an open wound*, a encontrar substrato nos dizeres de Creon, retoma o caráter pungente ao nos dizer sobre a maneira incisiva e cortante com a qual esse tempo é inscrito. Essa ferida aberta, na memória e no tempo, faz vibrar o luto – e a interdição de vivenciá-lo –, vivido por Antígona. Sobre o luto, o psicanalista Sigmund Freud (1916) afirma que “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (Freud, 1996, p. 249).

Ainda, em uma fala de Creon para Hemon, observamos, novamente postas em disputa, as ideias de tempo, levantadas, aqui, por *one time* e reiteradas pela expressão *in the nick of time*, e cesura, em uma imagem que reafirma tanto a ideia de *Nick*, quanto a imagem do órgão genital feminino:

um fato da vida eu vou dizer a você agora eu direi isso uma vez/ quando você se deitar sob uma bela fêmea/ você carrega uma ferida aberta para sua casa e sua vida/ cospe-a/ deixe-a sair como serpente para as profundezas e seduzir algum garoto no inferno/ você sabe que ela me desobedeceu (Sophokles, 2015, p.24, tradução nossa).⁸

Essa apresentação é desenhada à medida que levanta os entendimentos de temporalidade e lacuna.

Há uma série de refeituras de *Antígona*, incluindo referências como o gesto performático de Abramović, das quais três, além da construída por Carson, serão mencionadas. A realizada por Jean Anouilh, no ano de 1943; a versão de Bertold Brecht (este, por sua vez, fez, ao longo de todo espetáculo, a personagem-título carregar uma porta nas costas), em 1948; e de Sara Uribe, escritora mexicana que lançou, em 2012, *Antígona Gonzales*, história transcorrida em Tamaulipas, local com a maior taxa de desaparecidos no México, na qual a jovem está à procura de seu irmão Tadeo, em um apontamento sobre os desaparecimentos oriundos da guerra às drogas no México; e, por fim, a versão de Anne Carson. A menção à versão de Uribe é feita em nosso trabalho por essa extrapolar um movimento e um jogo presente na modelagem de Carson. Há, em *Antigonick*, antes do início da peça, uma carta intitulada *A tarefa do tradutor de Antígona* (Sophokles, 2015, p. 3, tradução nossa),⁹ destinada à própria *Antígona*. Nesse exercício de introdução, não só algumas das reescritas são mencionadas, como há a evidenciação de algumas analogias feitas ao logo das mais diversas recepções, tais como: “quão a sério podemos te levar? Você é ‘Antígona entre duas mortes’ como diz Lacan ou uma paródia da lei de Creon e da linguagem de Creon – segundo Judith Butler” (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa);¹⁰

e Žižek triunfantemente compara você com Tito/ o líder da Iugoslávia dizendo NÃO! a Stalin em 1942/ aliás, falando dos anos 40, você causou uma boa impressão no alto escalão nazista/ e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa/ quando todos eles assistiram juntos/ a *Antígona* de Jean Anouilh (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa).¹¹

e “noite de estreia, Paris 1944: eu não sei de que cor eram os seus olhos/ mas posso imaginá-la revirando-os, agora/ vamos voltar a Brecht, talvez quem tenha entendido você melhor/ pois carregar a própria porta deixa uma pessoa/ desajeitada, cansada e estranha” (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa).¹²

A memória do texto da célebre personagem de Sófocles, ao longo dos séculos e de maneiras diferentes, reafirma o espírito da lacuna, pois elementos outrora discutidos nessa mitologia são apagados para conferir ênfase a outras questões pouco debatidas em reescritas anteriores, mas que serão o foco das versões seguintes, como são os casos apresentados, de modo que cada uma das reescritas provoca marcas nas subsequentes, escavando uma sulcagem trilhada pela vivificação dessa personagem sempre a estar bem na hora, na particular hora da reencenação. Dito de outro modo, a memória do objeto Antígona é lacunar porque não encerra as discussões propostas pela peça anterior nessa genealogia de Antígonas; há lacunas em relação aos debates propostos pelas peças que antecederam e, assim, novos caminhos são abertos. Torna-se possível, pois, lançar luz à memória dessa peça e estabelecer um ponto de apoio para Antígona a partir de inúmeros portos construídos por cada uma dessas versões, que, ao mesmo tempo, performam o apagamento de temas debatidos em peças anteriores, de caráter lacunar, e inscrevem novos debates.

Em todo esse exercício, aquilo que há de mais peculiar, nessas formulações sobre a memória envolvendo as Antígonas, é, sem dúvida, a torção promovida por Carson, um ponto novo em nosso raciocínio. São trazidas para a esfera do livro *Antigonick* as memórias da árvore genealógica dessa mitologia, quando essas são mencionadas na carta-prefácio introdutória, bem como essa memória faz-se reverberar na textualidade da peça, a partir dos ecos de dizeres outros, mesmo que a estabelecer, a princípio, comunicação indireta com a peça:

Antígona: começamos no escuro e o nascimento é a nossa morte
Ismene: quem disse isso
Antígona: Hegel
Ismene: parece mais com Beckett
Antígona: ele parafraseou Hegel (Sophokles, 2015, p. 9, tradução nossa).¹³

O caminho empreendido pela reescritura de Carson, portanto, faz com que algo que era da obra passe a existir na obra. Os rastros de memória esculpidos por esse multiverso de Antígonas deixa de ser um dado extratextual para existir e produzir sentido dentro (tanto na carta-prefácio quanto na peça) de *Antigonick*.

A reinvenção de Antígona pela professora helenista canadense recupera e toma para si a estrutura da lacuna ao, em primeiro lugar, manejá-la na formatação do título e, em segundo lugar, na fala de Hemon, que põe uma lacuna diante da história de Antígona e de faceta indireta na fala de Creon, além de ser a própria obra uma engrenagem nesse processo de rememoração dessa tessitura. No que tange aos percalços da memória, *Antigonick* acopla à sua tessitura a memória ambígua, que inscreve e apaga, de suas reescritas predecessoras. Temos, junto à lacuna que se configura de maneira textual, nas falas de Hemon e Creon, e visual, no título da reformulação de Carson, a lacuna promovida pela memória do objeto peça de teatro *Antígona*, criada, até onde se sabe, por volta de 442a.c, mas que não cessa de retornar em formato lacunar:

Além disso, a configuração dessa escrita como traçado, como marcas que apenas parcialmente preenchem a nudez do tecido, ou branco da página, tem a vantagem de nos sugerir a imagem do traço – e de seu pagamento – a marca da descontinuidade temporal e da memória, signo do sujeito que só revela a partir do seu esvaecimento (Branco, 1994, p. 65).

Antígona vive o apagamento de sua memória, inclusive familiar, e a interdição de um luto, elementos que fazem parte não apenas do discurso, mas da estruturação da peça de Carson. Sobre a essa a ferida e a lacuna. Em relação à morte, nas palavras de Creon, “Oh Morte imunda, quem pode te limpar” (Sophocles, 2015, p. 44, tradução nossa),¹⁴ há apenas o que se limpar.

É o ato ritualístico de limpeza que nos serve de transposição para Marina Abramović e seu grande *opus* funerário. Em 1997, a artista recebe o Leão de Ouro da 47ª Bienal de Veneza¹⁵ pela obra *Balkan Baroque*,¹⁶ um rito fúnebre para os mortos pela Guerra Civil iugoslava, composta por releituras de ações propostas por Abramović em performances que precederam sua composição no “porão úmido, de pé-direito baixo, do pavilhão italiano no Giardini” (Wescott, 2015, p. 369).

Na ação, Abramović se encontra sentada sobre uma pilha de ossos de vaca – trezentos ossos frescos, ainda com cartilagem e sangue, cobrindo mais setecentos ossos limpos (Wescott, 2015)¹⁷ – esfregando-os maniacamente, auxiliada de uma escova e um balde com água e sabão, enquanto chorava e “cantava canções folclóricas iugoslavas” (Abramović, 2017, p. 287) de sua infância. Por quatro dias, seis horas por dia, o público que desce ao porão do pavilhão italiano deparou-se com a artista em sua lamentação e seu ritual de purificação dos mortos, emoldurada por três telas: à sua esquerda, uma imagem de seu pai segurando uma arma; à direita, uma de sua mãe com as mãos em repouso sobre o coração; e no centro, um vídeo de si mesma narrando uma particular maneira sérvia de matar ratos,¹⁸ que se transforma em uma dança frenética e sensual ao som de uma música sérvia tradicional. “Eis a essência de *Balkan Baroque*: uma carnificina medonha e uma história extremamente perturbadora, seguidas de uma dança sensual – e então um retorno ao horror sangrento” (Abramović, 2017, p. 289).

É de nosso interesse contextualizar os aspectos de releitura em *Balkan Baroque*. Cada parte da composição é, na realidade, um aspecto de obras passadas, em um gesto de memória que guarda similitudes com a ação de Carson de fazer brotar a memória, que foi retrabalhado por Abramović a fim de dar corpo (encarnar) a sua prática funerária. No quesito biográfico da artista, a obra é “uma síntese triunfal da maioria dos trabalhos e ideias que Abramović vinha elaborando desde a ruptura com Ulay” (Wescott, 2015, p. 369).¹⁹ No que diz respeito à sua particular poética, no entanto, os elementos presentes em *Balkan Baroque* podem ser encontrados em algumas de suas ações e objetos prévios.

De *Delusional*, peça de teatro criada em parceria com o diretor americano Charles Atlas e apresentada pela primeira vez no *Theater am Turm*, Frankfurt, em 1994, Marina retira as imagens projetadas a seu fundo. As imagens de seus pais, originalmente, pertenciam a entrevistas com eles, nas quais relatam os horrores da guerra e histórias de suas vidas como guerrilheiros comunistas, que lutaram para estabelecer o governo de Tito. Nas entrevistas, eles demonstram também as divergentes personalidades do casal que deu origem à artista. O vídeo em que Abramović declara a maneira sérvia de matar ratos também surge pela primeira vez ali, porém como um monólogo acerca da proporção entre a população dos roedores em comparação com a humana em Nova York e Belgrado. Da série *Cleaning the House*, de 1995, Abramović retira o ponto de foco da instalação: a

limpeza dos ossos. Originalmente uma ação de duas horas que era, por si mesma, a releitura de uma série do mesmo ano, *Cleaning the Mirror*, comentaremos mais à frente sobre a ação de limpeza das ossadas; e de seus Objetos Transitórios, que começou a criar após o término com Ulay em 1988, “apanhou três grandes tinas de cobre, elegantes, minimalistas e sugestivas de batismos” (Wescott, 2015, p. 370).

Balkan Baroque surge, então, como uma amálgama de ações e objetos anteriores que são correlacionados para criar uma ação ritualística funerária. Abramović reúne tais elementos para manifestar um luto performático por sua nação de origem, não mais existente em 1997, que fora construída por seus pais. Ela toma para si o dever de lavar os corpos simbólicos que sofreram pelo processo de construção, existência e eventual queda da Iugoslávia. Tendo passado esses últimos anos de guerra no exterior, Abramović lamentava não ter se manifestado durante o fato (Wescott, 2015), porém escolheu elementos de obras criadas durante tal momento para projetar seu luto por seu país e seus enterrados.

A ação coligaria os aspectos ritualísticos presentes na produção da artista, com seu desejo por uma pronúncia de cunho político e ético: “no discurso de agradecimento [pelo Leão de Ouro], disse: ‘só sinto interesse por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. [...] A arte que só se dedica a valores estéticos é incompleta’ (Abramović, 2017, p. 289).

O desejo por engajamento criou controvérsias antes mesmo da própria ação. Tendo recebido o convite para representar Montenegro na 47ª Bienal, no pavilhão da Iugoslávia,²⁰ Abramović foi eventualmente recusada, após uma carta aberta do ministro da Cultura, Goran Rakočević, que acusou o convite de ser um gasto desnecessário para a produção de “performances megalomaniacas” (Wescott, 2015, p. 367). Com a recusa, Abramović pediu auxílio ao curador do pavilhão italiano, Germano Celant, que lhe forneceu, então, o espaço do úmido e escuro porão, sobre qual a artista declara que “O pior é o melhor” (Abramović, 2017, p. 285).²¹

Em *O espectador emancipado* (2008), Jacques Rancière argumenta que a arte política não se define simplesmente pela escolha de temas políticos ou pela intenção de engajar-se diretamente em lutas sociais, mas pela capacidade de reconfigurar o que chama de partilha do sensível.²² Ela desestabiliza as formas habituais de percepção, permitindo que novas maneiras de ver e entender o mundo

se manifestem. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando uma obra de arte torna visível o que antes era invisível, dá voz ao que antes era silenciado ou cria novas formas de experiência que desafiam as normas estabelecidas.

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (Rancière, 2012, p. 63).

A emancipação não é apenas um estado individual de liberdade, mas sim um processo coletivo no qual as formas de percepção, pensamento e ação são constantemente negociadas e transformadas. Essa dinâmica de emancipação e reconfiguração é crucial para compreender a arte como uma prática política. Ao desafiar a distribuição tradicional dos papéis dentro do campo estético, a arte emancipada não apenas propõe novas formas de ver, mas cria possibilidades de existência social e política. O luto performado por Abramović é uma ação que transforma os observantes em participantes do rito funerário – independentemente do conhecimento desses sobre a situação inicial que desencadeia tal processo. O intuito político da ação jaz por baixo do ritual que se desenvolve, mas também alimenta cada escolha feita para que ele se manifeste. O reconhecimento, por parte do público, dos signos de luto presentes (o lamento de Abramović, principalmente) é abrangente o suficiente para suscitar emoção, mesmo que não se saiba que o luto é pelo país e conterrâneos da artista.

A comparação feita por Žižek, trazida na já mencionada carta de Carson, retorna na obra de Abramović ao percebermos os elementos políticos que alimentam a criação. Se Žižek compara Antígona a Tito, temos, na performance de Abramović, o luto aos filhos de Antígona, seus conterrâneos antigos iugoslavos. O luto encarnado pela artista é, então, simultaneamente uma recriação do luto da personagem trágica e uma extrapolação, um luto pelo seu legado, por um outra personagem colocada no desconfortável intermeio entre o martelo e a bigorna, entre a URSS e o capitalismo, ou – para manter as referências gregas – entre Cila e Caríbdis.

Foquemos, porém, em seus aspectos de ritual, pois neles se encontram a ligação que apontamos entre a obra de Abramović e a releitura de Anne Carson da peça de Sófocles. O luto presente em *Balkan Baroque* se manifesta tanto na lamúria, nos lamentos vocais presentes no choro e nos cantos da artista, quanto em sua compulsiva ação de limpeza das carcaças. No texto grego, a descrição do crime de Antígona é dada pelo Guarda a Creon da seguinte maneira:

Guarda: detalhes okay/ você me ameaçou eu voltei limpei toda a poeira e deixei/ o corpo exposto/ [...] quando arrisquei um olhar lá estava ela/ a criança/ em seu luto-de-ave, a pássaro uivando seu choro-de-criança-ladra-de-túmulo/ e amaldiçoando ela despejou poeira no corpo com ambas as mãos/ ela despejou água no corpo com ambas as mãos [...] (Sophokles, 2015, p. 20-21, tradução nossa).²³

A filha de Édipo é descoberta em seu processo de luto ao limpar o corpo do irmão, mesmo com o intuito de enterrá-lo, novamente, na rasa cova que consegue armar seu desespero. A limpeza do corpo, tentativa de purificá-lo da mácula, é parte integral do ritual funerário grego, presente, também, na ação selecionada por Abramović, no processo de *próthesis*, o velar.

Assim que o momento da morte passasse, o corpo era preparado para *próthesis*, ou velório. [...] Primeiro os olhos e a boca eram fechados pelo parente mais próximo, e o corpo era lavado, ungido e vestido pelas mulheres da casa [...]. A evidência arqueológica e literária, quando colocada lado a lado, esclarece que a lamentação envolvia movimento assim como choro e canto (Alexiou, 2002, p. 5-6, tradução nossa).²⁴

Assim como Antígona, com seu uivo de pássaro em seu pesar, Abramović chora e canta o luto, enquanto limpa incessantemente as ossadas simbólicas de seu povo. Ambas movidas pela necessidade de reparação para com o morto, que, se deixado ao léu, não encontra paz. Afinal, “a obrigação mais grave de um grego é o que concerne ao sepultamento de seus mortos [...] sob pena de lhes deixar a alma volitando no ar por cem anos [...], sem direito de julgamento, e, por conseguinte, à paz do Além” (Brandão, 2000, p. 316).

Há diferenças marcantes entre o luto de Antígona e o de Abramović, para além da consequência mortal presente para a primeira. O vínculo entre Antígona e Polinices é familiar e consanguíneo e é o dever moral de Antígona o sepultamento de seu irmão. Nesse sentido, abdicá-lo – mesmo que por uma lei de Estado – é recair na hamartia e no pecado, significando enfrentar a lei dos deuses. “Não me deixes não chorado e não sepulto ao partir/ e te afastar, para eu não te trazer a cólera de deuses” (Homero, 2014, p. 307). Marina possui o argumento da distância entre aqueles que vela,

mas é possível argumentar que, ali, em sua montanha de ossos, Abramović encarna o parentesco de seus conterrâneos, ligados pela terra tanto quanto, ou mais, que pelo sangue. Há, também, outra ligação direta entre o luto grego e a obra iugoslava. Era comum o costume do contrato de carpideiras, mulheres que lamentavam um morto com quem não possuíam parentesco direto, a troco de pagamento.

Na *Iliada*, mulheres troianas, capturadas pelos gregos, são forçadas a lamentar por Pátroclo. [...] O costume também não era desconhecido na Atenas clássica: Ésquilo se refere ao “luto não contratado”, e deve ter sido comum o suficiente para Platão ter achado necessário, em seu diálogo *Leis*, proibir as “canções contratadas”, normalmente performadas por mulheres carianas, em funerais (Alexiou, 2002, p. 10, tradução nossa).²⁵

Tal serviço prestado pelas mulheres permanece em voga, seja por legado direto grego ou por convergência cultural. “A prática não ficou confinada aos gregos. Era tão prevalente entre os chineses, egípcios e romanos quanto em povos mais primitivos, e sobrevive ainda hoje entre gregos e **outros povos balcãs**, na Ásia Menor e na Espanha” (Alexiou, 2002, p. 10, tradução nossa, grifo nosso).²⁶

Percebemos, então, a proximidade ritualística entre as ações apresentadas em *Antígona* (e *Antigonick*) e as de *Balkan Baroque*. Deixando de lado a divergência entre as consequências de cada luto, podemos aproximar tais obras ao analisar sua relação com o ritual funerário, perpassando o tempo e as diferentes localidades. Assim, encontraremos uma similaridade no uso simbólico da ação de lavagem e lamentação.

Em *Antigonick*, a *próthesis* é uma ação nunca vista, apenas descrita e mencionada, que subjaz toda a tragédia. Em *Balkan Baroque*, ao contrário, ela surge como o ponto principal que força o público a enfrentar o luto do outro – incluindo aí o ataque olfativo que advém das carcaças a serem limpas, coisa que não aconteceria caso o enterro acontecesse no devido tempo. O uso de ossadas de boi é significativo, pois o animal é amplamente associado ao sacrifício em diversas práticas religiosas: a hecatombe (*ἐκατόμβη*) grega, cujo próprio termo ilustra o sacrifício de cem cabeças de boi para os deuses – “*ἐκατόν*”, cem; “*βοῦς*”, boi; o taurobólio, massacre ritualístico romano de um boi para o culto da deusa Cibele; e a tauroctonia, nome moderno dada aos relevos dos mistérios mitraicos, que representam o deus Mitra matando um touro. Porém, a ossada bovina de Abramović é um

desenvolvimento de sua prática de releitura. Quando originalmente executada na obra *Cleaning the Mirror*, em 1995, a artista se dispõe a limpar, da mesma maneira, um único esqueleto humano (uma réplica). Seu movimento para a montanha de ossadas, então, é uma decisão consciente de abandono da evocação de uma imagem de luto pessoal, em favor de uma cena que evoca a catástrofe, a chacina e o massacre.

Encontrei-me numa selva escura – Considerações finais

Se as ações de Antígona e de Abramović se aproximam, pelo ato de limpeza e lamentação, das práticas que se mantêm nas carpideiras e *moiológia*, retornamos ao canto XXXIII do *Inferno* de Dante e ao ato do Conde Ugolino de consumir o morto e trazemos, para acompanhá-lo, a prática dos devoradores de pecados (*sin-eaters*) que persistiu na divisa da Inglaterra com o País de Gales até o começo do século XX. Nesse caso particular, um indivíduo é contratado pelos familiares para comer uma refeição disposta ao lado, ou sobre, o morto, com o resultado de que os pecados do falecido seriam passados para o devorador por meio da refeição, liberando a alma para um caminho livre para o pós vida.

Diferentemente da lamentação, o devorar dos pecados tem como objetivo preventivo a liberação do caminho da alma que, ao livrar-se de suas amarras, condena aquele que a comeu a suas consequências. Os devoradores eram pessoas de qualquer gênero (em contraste direto com a presença quase unânime de mulheres no papel de carpideiras) que eram evitadas socialmente, relegadas ao papel de párias quando não procuradas para essa específica atuação. O trabalho, então, recaía constantemente para os pobres e rejeitados sociais, que aceitariam qualquer labuta por uma refeição, mesmo que a consequência seja a perdição da própria alma. Logo, um paralelo é traçado entre tais práticas e a punição de Ugolino por Dante, forçado a consumir não apenas o pecado do morto transmutado em refeição, mas o próprio cadáver. Ugolino, em seu local no Inferno, é transformado em devorador de seus próprios pecados pela eternidade. No lugar oposto do espectro de relação com a morte, Antígona e Abramović atuam como carpideiras, responsáveis por velar o falecido, garantindo-os a possibilidade de paz no Além – não por apagar lhes os pecados, mas por fornecê-los as práticas rituais que os permitem seguir em frente.

Se Carson utiliza o sintagma da lacuna para Antígona, retornamos nossa comparação de que a ação do luto da personagem é também lacuna na peça. Sempre mencionada, indicada e nunca representada. Em contraste direto, tal lacuna é a única ação de *Balkan Baroque*, não preocupada com o desenvolver trágico prévio ou posterior, o recorte feito por Abramović é de um tempo parado e de uma constante de luto ininterrompido. A morte e seu velar é o ponto radical que movimenta todo o resto em Antígona, porém, em *Balkan Baroque*, a morte e seu velar é o único ponto que pode ser percebido, preenchendo todo o espaço do porão quente com seus sons, sua imagem e seu insuportável fedor. A limpeza nunca termina, o corpo nunca é apresentado sem mácula, para ser ungido e então descansado no chão, a ação se apresenta como luto estático, impossível de se terminar.

Devorador ou carpideira, a relação com a morte nas obras apresentadas tem consequências eternas. Antígona perece pela consequência de seu luto-lacuna, é emparedada. Ugolino, também, jaz no inferno eternamente a roer o crânio em suas mãos. Abramović, por sua vez, está em algum lugar entre esses dois – a Marina Abramović de *Balkan Baroque* está eternamente a limpar ossos e chorar, no constante luto dentro do porão que fede a morte.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ALEXEIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia inferno**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**: volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- BUTLER, Judith. **Antigone's Claim**: Kinship Between Life and Death. New York: Columbia University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV (1914-1916). Cap. 8, p. 243-263.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORNBY, Albert. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SOPHOKLES; CARSON, Anne. **Antigonick**. New Directions Book: New York, 2015.

WESCOTT, James. **Quando Marina Abramović morrer**: uma biografia. São Paulo: Edições SESC, 2015.

NOTAS

- 1 Termo cunhado por Haroldo de Campos para designar uma práxis tradutória dada ao criativo.
- 2 “represents not kinship in its ideal form but its deformation and displacement” (Butler, 2000, p. 24).
- 3 Ao referenciarmos a tradução de Carson, optamos por manter a estrutura presente na ficha catalográfica de Antigone. Portanto, como se trata de uma tradução, Sophokles e não Anne Carson será designado como autor.
- 4 “yet I hear/ there is talk/ there are shadows/ this girl/ here I posit a lacuna/ this girl does not deserve to die the town is sad most/ glorious of deeds most/ terrible of deaths (they say) she only chose/ to keep her brother’s body from raw dogs/ and eating birds this sort of talk/ I don’t know/ night’s coming” (Sophocles, 2015, p. 25).
- 5 “here we’re all fine we’re standing in the nick of time” (Sophokles, 2015, p. 37).
- 6 “true sister, yet how sweet to lie upon my brother’s body thigh to thigh” (Sophokles, 2015, p. 11).
- 7 A expressão remonta a ideia de *nickname*, em português, “apelido” ou *to nickname*, “apelidar”.
- 8 “a fact of life I’ll say to you now I’ll say it one time/ when you lay yourself under a pleasure female/ you take an open wound into your house and your life/ spit her out/ let her snake her way down and seduce some boy in hell/ you know she disobeyed me” (Sophokles, 2015, p. 24).
- 9 “the task of the translator of antigone” (Sophokles, 2015, p. 3).
- 10 “how seriously can we take you? are you ‘Antigone between two deaths’ as Lacan puts it to a parody of Kreon’s law and Kreon’s language – so Judith Butler” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 11 “and Žižek comperes you triumphantly with Tito the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942 speaking of the ‘40s, you made a god impressions on the Nazi high command and simultaneously on the leaders of the French Resistance when they all sat in the audience of Jean Anouilh’s Antigone” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 12 “Opening night Paris 1944: I don’t know what color your eyes were but I can imagine you rolling them now let’s return to Brecht, maybe he got you best to carry one’s own door will make a person clumsy, tired and strange” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 13 “Antigone: we begin in the dark and birth is the death of us
Ismene: who said that
Antigone: Hegel
Ismene: sounds more like Beckett
Antigone: he was paraphrasing Hegel” (Sophokles, 2015, p. 9).
- 14 “O filth of Death who can clean you out” (Sophokles, 2015, p. 44).
- 15 Para premiação internacional, junto de Gerhard Richter.
- 16 “Barroco balcã”, em tradução livre.
- 17 Em sua biografia, no entanto, Marina relata apenas quinhentos ossos limpos, mas dois mil ossos sujos (Abramović, 2017, p. 287).
- 18 A história provinha de um caçador de ratos que a artista entrevista em Belgrado (Abramović, 2017).
- 19 Ulay foi um artista alemão e parceiro de Abramović entre 1976 e 1988, com quem realizou diversas obras. Terminaram o relacionamento caminhando, partindo de pontos opostos da muralha da China.
- 20 “Ele ainda era chamado assim, embora a Iugoslávia tivesse se desintegrado na onda de nacionalismos e conflitos étnicos no início dos anos 1990. A única aliança que permanecera da velha federação de Tito era a Sérvia e Montenegro, que controlavam o pavilhão da Bienal nos Giardini, os jardins onde a maioria dos pavilhões nacionais se situava” (Wescott, 2015, p. 365-366).
- 21 A controvérsia relacionada à seleção de Abramović se dá principalmente pelo desgosto do ministro pela atmosfera da performance proposta. Porém, seus argumentos principais – apresentados em seu artigo para o jornal Podgorica – foi a de gastos exorbitantes e pelo fato de Abramović viver “fora da Iugoslávia desde 1976 e, portanto, [ele não a considerar] uma autêntica artista nacional” (Wescott, 2015, p. 368). Após toda a resolução do problema, mudança para o porão e eventual premiação do Leão de Ouro, Abramović é parabenizada por um representante do pavilhão iugoslavo e convidada para uma recepção nele. “‘Você é muito grande e saberá perdoar’, o representante disse a Marina. Ela respondeu: ‘Eu sou grande, mas sou montenegrina e não se deve ferir o orgulho montenegrino’” (Wescott, 2015, p. 372).
- 22 A partilha do sensível refere-se à maneira como a experiência estética organiza o que é visível, audível e pensável em uma sociedade. Trata-se da distribuição das posições e funções dentro do campo sensível – o que pode ser visto, ouvido e dito, e quem pode ver, ouvir e dizer.

NOTAS

23 “Guard: details okay/ you threatened me I went back wiped off all the dust left/ that body bare/ [...] when I sneaked a look there she was/ the child/ in her birdgrief the bird in her childreftgravecry howling/ and cursing she poured dust onto the body with both hands/ she poured water onto the body with both hands [...]” (Sophokles, 2015, p. 20- 21).

24 “As soon as the moment of dying was over, the body was prepared for próthesis, or wake. [...] First the eyes and mouth were closed by the next of kin, and the body was washed, anointed and dressed by women of the house [...]. It was at the próthesis that the formal lamentation of the dead began. [...] The archaeological and literary evidence, taken together, makes it clear that lamentation involved movement as well as wailing and singing” (Alexiou, 2002, p. 5-6).

25 “In the Iliad, Trojan women, captives in the Greek camp, are forced to lament for Patroklos. [...] Nor was the custom unknown in classical Athens: Aeschylus refers to “unhired grief”, and it must have been common enough for Plato to have thought it necessary in his Laws to forbid “hired songs”, usually performed by Carian women at funerals” (Alexiou, 2002, p. 10).

26 “The practice was not confined to the Greeks. It was as prevalent among the more civilised Chinese, Egyptians and Romans as among more primitive peoples, and it survives today among the Greeks and other Balkan peoples, in Asia Minor and in Spain” (Alexiou, 2002, p. 10).

Do lixo ao luxo, de Estella a Cruella: A complexa teia dos eventos que moldaram a icônica vilã

*From rags to riches, from Estella to Cruella:
The complex web of events that shaped the iconic
villain*

*De la basura al lujo, de Estella a Cruella:
la compleja red de acontecimientos que dieron
forma al icónico villano*

Juliana Avila Pereira

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: jul.av49@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0589-4878>

RESUMO

O estudo analisa o filme *Cruella* (2021) para compreender a transformação de Estella em Cruella De Vil, destacando a importância de ritos de passagem e simbolismos visuais, como o lixo, que representa sua metamorfose. A análise fílmica, baseada na metodologia de Rafael H. Quinsani (2010), descompõe a narrativa para explorar como esses elementos visuais e simbólicos refletem a evolução psicológica da protagonista. O estudo afirma que a estética do lixo e outros símbolos desempenham um papel crucial na construção da identidade de Cruella, revelando camadas profundas de rebeldia, redefinição de valores e afirmação pessoal.

Palavras-chave: *Cruella; Estella; transformação; lixo.*

ABSTRACT

This study analyzes the film *Cruella* (2021) to understand Estella's transformation into Cruella De Vil, highlighting the importance of rites of passage and visual symbolism, such as

trash, which represents her metamorphosis. The film analysis, based on Rafael H. Quinsani's (2010) methodology, deconstructs the narrative to explore how these visual and symbolic elements reflect the protagonist's psychological evolution. This study concludes that the aesthetics of trash and other symbols play a crucial role in constructing Cruella's identity, revealing deep layers of rebellion, redefinition of values, and personal affirmation.

Keywords: *Cruella; Estella; transformation; trash.*

RESUMEN

El estudio analiza la película *Cruella* (2021) para comprender la transformación de Estella en Cruella De Vil, destacando la importancia de los ritos de paso y el simbolismo visual, como la basura, que representa su metamorfosis. El análisis fílmico, basado en la metodología de Rafael H. Quinsani (2010), descompone la narrativa para explorar cómo estos elementos visuales y simbólicos reflejan la evolución psicológica de la protagonista. El estudio concluye que la estética de la basura y otros símbolos juegan un papel crucial en la construcción de la identidad de Cruella, revelando capas profundas de rebelión, redefinición de valores y afirmación personal.

Palabras clave: *Cruella; Estella; transformación; basura.*

Data de submissão: 26/08/2024

Data de aprovação: 11/11/2024

Introdução

O cinema é uma forma de arte pensada para proporcionar, ao espectador, uma experiência totalmente imersiva. A sala de cinema, por exemplo, é projetada a partir de uma série de elementos precisamente dispostos para criar a sensação, nos espectadores, de transporte para dentro do filme. A tela grande e de alta qualidade cobre grande parte do campo de visão de quem assiste, criando a sensação de estar dentro da história. O som é outro elemento primordial para criar esta atmosfera: a utilização da tecnologia *surround* (sistema de alto-falantes em diferentes pontos da sala, projetando som em diferentes ângulos) possibilita a reprodução de um áudio envolvente, fazendo com que o espectador se sinta imerso no ambiente do filme. Outros elementos, como o isolamento acústico, a iluminação adequada e assentos confortáveis também auxiliam nessa tarefa.

Thomas Elsaesser e Malte Hagener, no livro *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos* (2018), discutem sobre a percepção e a experiência sensorial que ocorre ao se assistir uma produção cinematográfica. Os autores discorrem sobre como os sentidos, por exemplo, visão e audição, são acionados durante a exibição de um filme, e de que forma a estética visual e acústica do cinema influencia a forma como os espectadores consomem e interpretam imagens em movimento. Assim, para Elsaesser e Hagener:

[...] a ideia de cinema como porta e tela, podemos dizer que é um conceito corporificado que indica cruzamento ou transgressão: o espectador metaforicamente entra em “outro mundo” ou experimenta seu próprio mundo como estrangeiro e estranho, ao mesmo tempo em que conserva a consciência de entrada e transição, em vez de permanecer como testemunha de uma exibição, uma exposição e uma revelação (Elsaesser; Hagener, 2018. p. 69-70).

Contudo, não basta apenas um ambiente físico para possibilitar essa transição do espectador. Tão necessária quanto o espaço é a narrativa apresentada pelo filme. Os filmes são projetados para combinar imagens, diálogos, músicas e efeitos especiais para contar histórias de uma forma visualmente estimulante. Por meio da narração, o espectador é transportado para outro lugar, tempo e realidade, permitindo que ele se envolva emocionalmente com os personagens e eventos do filme. Deste modo,

Eles nos levam a experiências. Essas experiências são muitas vezes conduzidas por histórias, com personagens com as quais passamos a nos preocupar. [...]. Um filme nos leva numa viagem, oferecendo uma experiência que segue certos padrões e que envolve nossas mentes e emoções (Bordwell; Thompson, 2013, p. 29).

As narrativas fílmicas têm capacidade de criar conexões emocionais entre espectadores e os personagens/histórias representados nas grandes telas. Mesmo que não haja semelhanças diretas entre o público e os personagens, o cinema pode transmitir emoções universais, desafios humanos e dilemas com os quais as pessoas podem se identificar. A imersão em um universo ficcional pode ocorrer quando o filme é capaz de construir um mundo consistente e envolvente. No entanto, vale destacar que essa vontade de integrar esses universos ficcionais despertada nos espectadores por alguns filmes não é regra, havendo, por exemplos, filmes de terror e suspense em que seus universos não são atrativos para se viver propositalmente.

Alexandre Valim (2012) reitera, no capítulo *História e cinema*, a tese de que a indústria cinematográfica atua na sociedade na qual está inserida como um mecanismo de representação, transmitindo, ao espectador, ideias, ideologias e modelos sociais – a ser seguidos ou abominados – através de suas produções, sendo o próprio cinema um interlocutor das relações sociais de seu momento histórico. Deste modo, o espectador pode receber tais informações, que são assistidas de forma consciente ou não.

Sendo a indústria cinematográfica um agente que produz uma visão imagética de mundo sobre a sua realidade, podemos afirmar que a relação entre cinema e feminino foi, por muitos anos, restrita a representações sob a perspectiva masculina. Assim, as mulheres, neste percurso temporal, foram estigmatizadas e secundarizadas nas produções, pois, como afirma Nicole Loraux (1988, p. 23): “a glória das mulheres é não terem glória” em culturas patriarcais. Na mesma linha, Naomi Wolf (2021) afirma:

As mulheres não passam de “beldades” na cultura masculina para que essa cultura possa continuar sendo masculina. Quando as mulheres na cultura demonstram personalidade, elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia. Uma linda heroína é uma espécie de contradição, pois o heroísmo trata da individualidade, é interessante e dinâmico, enquanto a “beleza” é genérica, monótona e inerte (Wolf, 2021, p. 93).

Tratando-se de produções cinematográficas com o selo Walt Disney, houve inúmeras mudanças e atualizações de personagens deste estúdio nos 100 anos de existência da empresa, principalmente no atual momento, com o lançamento de diferentes títulos *live-actions* de muitas de suas animações clássicas.¹ Da mesma maneira que as princesas clássicas sofreram alterações em sua construção ao longo do tempo, suas antagonistas também foram repensadas. A ideia de maldade inerente a essas figuras foi substituída por uma narrativa fílmica baseada em conflitos internos das personagens, não existindo mais espaço para personalidades totalmente boas ou más, mas sim ações mergulhadas em um determinado contexto que podem ser mais benéficas ou maléficas. Deste modo, aproximando-se de problemáticas vistas, também, na vida real. Dito isso, Cruella, em seu filme de 2021, é uma personagem é representada como uma protagonista complexa e profunda, uma forma de construção muito distinta se comparada às suas primeiras aparições na literatura, animação e *live-actions* do século XX, do mesmo estúdio.

Para conduzir esta viagem pelas vielas, becos e espaços periféricos da grande Londres, ao mesmo tempo que passamos pelas passarelas da alta costura, grandes propriedades e casas georgianas, em *Cruella* (2021), fora escolhido o diretor de cinema australiano Craig Gillespie. Gillespie é um diretor conhecido por seus trabalhos em diferentes gêneros, da comédia ao drama. Antes de aceitar comandar *Cruella*, ele dirigiu títulos relevantes como *Eu, Tonya* (2017), *Horas decisivas* (2016), *Arremesso de ouro* (2014), *A garota ideal* (2007), entre outros. O diretor foi escolhido por Sean Bailey, presidente de produção da Walt Disney Studios, tendo em vista que os dois já trabalharam lado a lado nos dois filmes citados de 2014 e 2016. A proposta de Bailey pareceu irrecusável pela temática, afirmou Craig Gillespie em entrevista a Jessica Bailey da revista pop *Grazia*:

Recebi um telefonema do produtor de cinema americano Sean Bailey, da Disney, e ele disse: 'O que você acha de Cruella De Vil com Emma Stone e eu disse: 'Isso parece incrível'. E então ele disse: "Será a Londres punk dos anos 1970". E fui imediatamente atraído por isso. Toda essa combinação parecia tão emocionante para mim² (Gillespie *apud* Bailey, 2021).

Gillespie foi convidado após assinar como o diretor do filme *Eu, Tonya* (2017). Este longa é delimitado com uma faixa etária de 14 anos. Assim, trata-se de uma produção com alguns encaminhamentos "mais adultos" em sua trama. Deste modo, em menor grau, *Cruella*, em sua proposta *punk rock*, e classificação indicativa de 12 anos, também traz, em sua composição narrativa, tons mais nebulosos para potencializar a história. Gillespie comentou que, ao aceitar o convite para dirigir o *live-action*, ele sabia que os produtores buscavam contar uma versão mais emocionante e, assim, sombria relacionada ao universo desta clássica vilã Disney – o que ele tinha feito recentemente em *Eu, Tonya*. Na mesma linha, em entrevista ao *The Hollywood Reporter*, Craig Gillespie comentou sobre as intenções de "disneyficação" da personagem. Porém, sua perspectiva para *Cruella* era mais realista, usando mais a crueldade característica da personagem e também as assimilações do contexto *punk* da década de 1970. Em suas palavras:

Quando todos os chefes de produção chegavam para se juntar ao filme, eu os interrompia imediatamente e dizia: 'Não estamos fazendo um filme da Disney. Não pense nisso como um filme da Disney. Pense nisso como uma história punk de amadurecimento em Londres com toda a coragem'. E então eu mostrava a eles essas imagens e, muito rapidamente, todos entenderam. Então nós simplesmente seguimos em frente³ (Gillespie *apud* Davids, 2021, n.p.).

Ao lado de Gillespie, atuam no roteiro Tony McNamara e Dana Fox. O primeiro é um diretor e roteirista australiano, tendo como destaque em sua carreira o filme *A favorita* (2018), indicado ao Oscar e ganhador do BAFTA na categoria Melhor Roteiro Original.⁴ Seu estilo de escrita é fundamentado em diálogos afiados, personagens complexos e humor satírico. Em *Cruella*, o roteirista contribuiu com a criação de diálogos e enredos, trazendo aspectos mais dramáticos para a história. Por sua vez, Dana Fox é uma produtora e roteirista estadunidense, atuando principalmente em produções ligadas a filmes familiares e comédias românticas. Dentre os filmes que trabalhou, destacam-se: *Muito bem acompanhada* (2005), *Jogo de amor em Las Vegas* (2008), *Como ser solteira* (2016) e *Megarromântico* (2019). Neste sentido, Fox contribuiu em *Cruella* com sua experiência em construir personagens cativantes e situações engraçadas, contribuindo com o tom mais animado e inusitado do filme de 2021.

Juntos, Gillespie, McNamara e Fox (re)criaram a emblemática Cruella De Vil à luz deste século, explorando partes até então desconhecidas: sua origem, seu passado e suas motivações. Como resultado da junção desses três elementos, o filme nos conta quem é a jovem Cruella De Vil, mudando nossa percepção a respeito de sua figura e nos fazendo repensar o que sabíamos sobre essa icônica e clássica personagem dos estúdios Disney. Neste horizonte, portanto, esta nova versão de Cruella por Emma Stone é uma construção muito distinta de suas duas antecessoras. Ela é uma jovem criativa, com grandes sonhos e um talento nato para o mundo da moda. Porém, por adversidades em sua vida, ela vê seus planos solapados, levando-a para um novo caminho. Assim, ela evoca uma personalidade caracterizada por uma intensa rebeldia, agressividade e transgressão como pilares de si.

O *live-action Cruella* (2021) apresenta uma jornada intensa e transformadora da jovem Estella rumo à sua metamorfose como a icônica e ousada Cruella De Vil. Ao longo da narrativa, são evidenciados marcadores e ritos de passagem⁵ cruciais que moldam a evolução da personagem, desde sua infância até os momentos que culminam na sua completa transformação nesta persona. Esses eventos-chave não apenas representam desafios e obstáculos, mas também simbolizam a transição da doce Estella para a intrépida e rebelde Cruella, revelando as complexidades psicológicas, as lutas internas e os momentos definidores que moldam sua jornada de autodescoberta e afirmação da própria identidade. Deste modo, cada evento desempenha um papel fundamental na sua transformação, moldando sua estética, mentalidade e atitude em relação ao mundo/pessoas ao seu redor.

Em meio aos 136 minutos de intensa narrativa visual e emocional, o filme *Cruella* tece uma trama repleta de simbolismo e um elemento inesperado se destaca como um símbolo central: o lixo. Ao longo da história, a presença recorrente de dejetos materiais, comumente considerados descartáveis pela sociedade, emerge como um artifício gráfico fundamental. A protagonista, Cruella, encontra-se frequentemente associada a esse elemento, seja carregando sacos de lixo, imersa entre caminhões de coleta ou vestindo roupas inspiradas nesse artifício. Essa presença marcante do lixo não é apenas uma mera representação visual, mas sim um amplo campo simbólico que tece várias camadas de significados, desde a rebelião e transformação pessoal até à dualidade e à redefinição de valores estéticos e sociais. Neste sentido, o lixo se torna não apenas um artefato visual, mas um meio para a expressão de marcações complexas e nuances psicológicas presentes no cerne da história de Cruella De Vil.

Isto posto, para este estudo, analisaremos o filme *Cruella* (2021) com o objetivo de evidenciar como ocorre a transformação da personagem de uma jovem comum em uma das mais conhecidas vilãs da cinematografia, através dos múltiplos simbolismos e visualidade. Enquanto metodologia utilizamos a análise fílmica nos servindo da proposta de decomposição da obra por meio dos elementos intra e extrafílmicos apresentados por Rafael H. Quinsani (2010).

A transformação na icônica vilã bicolor

Em ordem cronológica, o primeiro momento em que é estabelecido o elo entre o lixo e a personagem título do filme remete ao seu nascimento. A jornada da Cruella/Estella inicia por caminhos nebulosos, cruéis e infames quando, em seu parto, sua mãe (Baronesa) a abdica em uma ação imbuída de brutalidade. Simbolicamente, o ato de ser rejeitada por sua própria mãe, ecoa a rejeição e incute um sentimento de descarte tal qual um utensílio inútil jogado no lixo, em que a jovem, ainda bebê, é abandonada como se fosse um objeto indesejado. Ela não apenas é rejeitada pela pessoa que deveria acolhê-la, mas é subjugada ao mesmo nível de algo que a sociedade considera sem valor, algo a ser descartado. Essa narrativa simbólica não apenas forja a personalidade de Cruella, mas também influencia sua percepção sobre si mesma e seu lugar no mundo.

Essa associação simbólica ressoa ao longo de sua jornada pessoal, impactando-a profundamente e sendo uma das forças motrizes por traz de sua transformação de Estella Miller para Cruella De Vil. É um passo dado na recusa de ser definida por esta rejeição, motivando-a a desafiar as expectativas e superar quem lhe impetrou este malefício. A imagem do saco de lixo torna-se um símbolo central na vida de Cruella, representando não só a dor do abandono, sua marginalização e seu sentimento de descarte, mas também sua resiliência e capacidade de transformar a adversidade em algo poderoso. Deste modo, ela também usa a rejeição como combustível para seu senso de determinação, criatividade e rebeldia.

A narração da protagonista nos primeiros minutos do filme sobre sua morte e a confirmação desse acontecimento no terceiro arco dramático são elementos fundamentais para a complexidade da personagem Cruella. Ela é intimamente moldada pela dor do descarte, mas sua resposta não é de superação ou resignação, mas sim de reinvenção. A rejeição não a define, mas se torna o catalisador de sua busca por identidade, liberdade, poder pessoal e, claro, vingança, pois ela irá superar aquela que lhe descartou por ser melhor que ela.

Quando ela passa a frequentar a escola formal, com seus onze anos de idade, Cruella é novamente assimilada ao lixo. A jovem, por ser diferente dos demais colegas, sofre *bullying* dentro da instituição escolar, assim, Cruella é cruelmente jogada em um contêiner de lixo por outros alunos da escola. Este evento reforça a associação da personagem com o lixo e a marginalização social, mas também introduz a ideia de encontrar conexões e apoio nos lugares mais inesperados.

A sequência em que a protagonista é jogada dentro do contêiner de lixo é mais uma das muitas representações simbólicas da crueldade do mundo em que vive e a exclusão social que Estella enfrenta. No entanto, dentro desse ambiente de rejeição e desespero ela encontra Buddy, seu leal cachorrinho. A protagonista, que nos conta sobre essa história no futuro como interlocutora, afirma: “Mas eu encontrei amigos em locais improváveis” (Gillespie, 2021, n.p.). Essa declaração anuncia a resiliência e a capacidade de Estella para se adaptar a essas situações, mostrando que é possível encontrar apoio e afeto em meio à adversidade. A metáfora de encontrar amizade e apoio no lixo é poderosa, simbolizando a capacidade de descobrir vínculos autênticos e preciosos em situações que, à primeira vista, são desoladoras e desumanas (cf. Figura 1).

O lixo retorna a aparecer na vida da protagonista em um momento crucial de sua vida: a morte de sua mãe, Catherine. Ao presenciar esse trágico evento, Estella foge com destino a Londres em um caminhão de lixo que passava na estrada enquanto uma chuva se apropria do clima. Esta sequência é fundamental na narrativa, representando uma ruptura na vida de Estella e levando-a a acreditar ser completamente sua culpa o acontecido, o que torna um marcador muito forte em sua personalidade. Toda dor, culpa e solidão que a jovem sente é simbolizada no lixo, que é onde ela sente estar e suas lágrimas misturam-se com a chuva. É possível perceber a expressão de tristeza e desespero da personagem.

O caminhão de lixo, um veículo associado ao descarte e à desolação, torna-se o meio pelo qual Estella deixa para trás seu passado e se lança em um mundo desconhecido, cruel e hostil. A imagem escura ressalta a turva e confusa transição em que ela se encontra, simbolizando não apenas a fuga física, mas também a fuga de sua própria identidade, sua tentativa de escapar da dor, culpa e solidão que a cercam.



Figura 1: Cruella jogada no lixo na escola encontrando Buddy. Cruella, 2021.

A presença da chuva intensifica a atmosfera sombria e melancólica, simbolizando a tristeza, a purificação e até mesmo a catarse emocional de Cruella. É como se a personagem estivesse imersa não apenas na dor física da chuva, mas também na sua própria dor interior, buscando se libertar das amarras emocionais que a afligem. Deste modo, o lixo e a chuva simbolizam sua dor, culpa e solidão, e também sua baixa autoestima.

Na narração, a protagonista afirma: “E eu fugi por um bom tempo” (Gillespie, 2021, n.p.). A narração de Estella indica que ela tentou esquecer sua verdadeira identidade e se adaptar à nova realidade e esta evasão em um caminhão de lixo simboliza sua fuga do passado e seu mergulho no mundo real, que é cruel e hostil a ela. A jovem Estella está tentando enterrar seu passado e sua essência em meio ao desespero e à tentativa de se ajustar à uma realidade que lhe é estranha.

Essa sequência, portanto, não é apenas uma fuga física, mas representa a fuga de si mesma, uma tentativa de escapar das dores do passado, mesmo que temporariamente. O simbolismo do lixo, da chuva e da confusão reflete a jornada de Estella e a batalha emocional e psicológica que está enfrentando (cf. Figura 2).

Nos dez anos subsequentes em que Estella viveu em Londres, o simbolismo continuou a se fazer presente. Após viver uma vida baseada em pequenos roubos e furtos, Jasper lhe consegue um emprego como faxineira na *Liberty* de Londres para, finalmente, começar a trilhar seu sonho de tornar-se uma grande estilista. Contudo, esse trabalho é um ambiente completamente tóxico e hostil a ela, principalmente pela figura de seu chefe, que constantemente a humilha e despreza.

Com isso, Estella está em seu ponto mais baixo, trabalhando como faxineira (elemento que lida com a sujeira de outros) em uma loja de moda, sem reconhecimento ou respeito. Ela é vista como lixo pela sociedade e pelo seu chefe, que a trata com desprezo e indiferença. Deste modo, ela se encontra subjugada, tratada com desdém e invisibilizada.

Quando Estella é obrigada a descartar o lixo nos fundos da loja, ela se encaminha para lá e encontra Jasper, Horace, Wink e Buddy, que foram lhe entregar seu almoço em um gesto de cuidado. Horace insinua sobre a possibilidade de assaltar a loja de algum modo, o que Estella enfaticamente diz que não, que eles não farão isso, pois esta é uma oportunidade única para ela, defendendo o estabeleci-

mento. Posteriormente, os rapazes e os cachorros vão embora e Estella faz o descarte dos sacos de lixo em um grande container. Contudo, um dos sacos se rasga e a cobre com todo o conteúdo que continha, simbolizando sua degradação física perpetuada dentro da *Liberty*. Logo, é mostrado que, embora ela tente defender a loja e sua oportunidade de trabalho, o lixo mostra como ela é tratada pelos seus superiores e pela sociedade (cf. Figura 3).



Figura 2: Cruella fugindo no caminhão de lixo⁶. Cruella, 2021.

O momento em que o saco de lixo se rasga e despeja o lixo sobre ela é uma metáfora visual impactante da maneira como ela foi constantemente subestimada e menosprezada, como se a sociedade estivesse tentando suprimi-la, pois ela é apenas mais uma entre as muitas fileiras humanas marginalizadas na sociedade por não ter linhagem familiar, dinheiro, poder ou qualquer *status*.

No entanto, este acontecimento não apenas reflete a humilhação e frustração de Estella, mas também é um ponto inicial de virada, pois é a explosão iminente da raiva e a vontade de desafiar o sistema que a rebaixa, bem como é a partir desse momento que a personalidade Cruella começa a emergir após anos escondida. Sua reação não é de vergonha ou resignação, mas de um vislumbre de libertação e autenticidade. Ela não se deixa abater pela sujeira que a cobre, mas, ao contrário, parece aceitá-la como primeira parte de sua transformação, já que, na noite após este evento, Cruella aparece e transforma completamente a vitrine da loja em um estilo *punk* moderno (cf. Figura 3)



Figura 3: Cruella coberta com lixo na *Liberty*. *Cruella*, 2021.

A presença proeminente do lixo como elemento simbólico, que reflete a marginalização, parece desaparecer momentaneamente quando Estella alcança um emprego cobiçado ao lado da poderosa Baronesa. No entanto, esse simbolismo ressurge de forma direta quando a verdade sobre sua chefe é revelada. Após ser humilhada por Baronesa e ter um de seus desenhos roubados, Estella, agora como Cruella, cria um vestido com inspiração no lixo e confronta a Baronesa em um de seus desfiles.

Deste modo, em um dos diferentes eventos de grife, inúmeros fotografos captam a Baronesa, que posa com um vestido assimétrico verde aqui com esferas prateadas (cf. Figura 4). Porém, sua expressão muda quando, ao final do tapete vermelho, um caminhão de lixo dá ré. Horace desce do veículo e puxa uma lanca que libera a caçamba jogando um bolo de diferentes tecidos no chão. Cruella emerge do monte de tecidos utilizando um vestido aparentemente com folhas de matérias de jornais sobre ela (escritas por Anita). Ela encara Von Hellman e, em seguida, sobe na traseira do caminhão e bate na lataria, dando sinal para Jasper e Horace partirem dali. Na saída é revelado que os muitos tecidos, na verdade, são vestidos de coleções antigas de Baronesa e agora formam a calda do vestido atual de Cruella, que deixa o recinto em gargalhadas enquanto inúmeras matérias de jornal inundam a tela (cf. Figura 4).

O vestido de lixo é uma forma de Cruella mostrar sua criatividade e sua rebeldia, e também de se vingar da Baronesa, que a abandonou como lixo. O vestido de lixo é uma metáfora para a transformação de Cruella, que passa de uma vítima a uma vilã, e de uma faxineira a uma lenda da moda. O vestido de lixo é uma declaração de que Cruella não se importa com as opiniões dos outros e que ela é capaz de transformar o que é considerado sem valor em algo valioso. O vestido de lixo é um exemplo de como Cruella usa sua arte como uma forma de expressão e de desafio.

O ato de ser literalmente despejada de uma caçamba de lixo com um vestido feito de materiais descartados é uma representação simbólica. Não só evidencia a ousadia de Cruella, mas também representa uma metáfora visual da sua própria jornada: ela é o próprio “lixo”, descartada e humilhada pela sociedade, que se reinventa como uma obra-prima, desafiando a ideia de que algo descartado não pode ser transformado em algo valioso. Ela se apropria daquilo que sempre a condenou e recria a seu favor.

Neste prisma, esse vestido fora uma das peças do guarda-roupa de Cruella tida como preferida tanto por Emma Stone, atriz que a interpreta, quanto pela figurinista responsável do filme, Jenny Beavan:⁷ “ah, o caminhão de lixo. Demorou muito tempo a fazer. Não sei se o dizem no guião, mas era a coleção de primavera dela [Baronesa] de 1967. Como era suposto ser lixo, usaríamos jornais. Foi um dos meus preferidos” (Beavan, 2021, n.p.).

Por sua vez, na perspectiva de Emma Stone:

Sim, o meu preferido. Este é o vestido de lixo. Este é o meu visual preferido do filme. Esta saia é insensatamente comprida. Não estava ligada ao vestido porque não conseguiria andar, nem sentar-me no carro, nem nada disso. Eles prenderam-me a cauda quando subi para o caminhão do lixo e fui embora. Foi muito especial e fiquei entusiasmada por usá-la. Trabalharam nisto tanto tempo (Stone, 2021, n.p.).

Seu vestido feito de lixo, isto é, vestidos da própria Baronesa de coleções passadas e jornais com matérias sobre si mesma, o que é evidenciado enquanto deixa um grande rastro, ao sair do local. Essa afronta evidencia como Cruella possui habilidade de recriar algo inovador e estiloso com aquilo visto como detrito (cf. Figura 4). Como aponta Vivian Vianna (2021), essa ação tem claras referências a peças da coleção Propaganda (2005) de Vivienne Westwood e também à imagem de uma das fotos da banda Sex Pistols em uma caçamba de lixo.



Figura 4: Terceiro ataque de Cruella. Cruella, 2021.

Após o vestido, podemos ver uma mudança no que tange à relação de Cruella com o lixo. Em sua última representação no longa ele é, novamente, utilizado de maneira favorável à sua personagem. Presos em uma cela na delegacia de polícia após um confronto com Baronesa, Jasper e Horace lamentam a morte de sua amiga, falando que é melhor guardar ela na memória como a doce Estella. Porém, uma fuga se apresenta: com um caminhão de lixo, Cruella invade a delegacia quebrando a fachada do local e permitindo que Wink vá até a cela na qual seus dois amigos estão presos para soltá-los. Ela da ré com o caminhão e deixa o local, iniciando uma sequência de perseguição e deixando a delegacia sem oficiais e livre para a saída dos rapazes. Para se livrar após uma sequência de perseguição, Cruella dobra em uma pequena viela e libera a caçamba do caminhão, criando uma barreira com sacos de lixo que põe fim à caçada.

A utilização do caminhão de lixo como um meio de fuga e como uma ferramenta para reverter a situação a seu favor e a favor seus amigos é uma representação de como a personagem se apropria lixo, local em que fora colocada, para virar o jogo a seu favor. Se quando criança ela utilizou o veículo como símbolo de sua tristeza e humilhação, agora ela o ressignifica como mecanismo de liberdade.

Ao quebrar a fachada da delegacia com o caminhão, Cruella abre o caminho para a libertação de Jasper e Horace, bem como também, simbolicamente, desafia a autoridade representada pelo local, literalmente quebrando as barreiras impostas pelo sistema. Posteriormente, a habilidade de Cruella em criar uma barreira com sacos de lixo para deter a perseguição é uma reviravolta astuta e, mais uma vez, utiliza o simbolismo do lixo como uma ferramenta de resistência e proteção. Trata-se do ato de escapar e evidenciar sua engenhosidade e audácia para superar obstáculos, usando os próprios elementos que a sociedade considera descartáveis.

Desse modo, o simbolismo do lixo representa a fuga e a resistência, como também ressalta a inteligência e a criatividade de Cruella para subverter as expectativas e criar soluções inovadoras em situações desafiadoras, apropriando-se do local em que fora colocada a seu favor.

Nesse horizonte, a metáfora da sujeira que a acompanha em diferentes momentos da história funciona como um catalisador para sua metamorfose em Cruella, uma personagem que abraça o que os outros consideram inadequado, transgredindo as normas e expectativas. A sujeira e o lixo que a cobrem não a diminuem, mas simbolizam o renascimento de uma nova identidade forte, destemida e autoconfiante. Essa é, portanto, uma expressão visual e simbólica da evolução de Estella para Cruella, marcando não apenas uma virada estética, mas principalmente uma mudança psicológica profunda, representando o renascimento e a afirmação de sua singularidade e poder.

Toda a experiência de ser tratada como lixo impulsiona Cruella a rejeitar a invisibilidade e abraçar sua individualidade e talento. Assim, o lixo funciona como catalisador para sua decisão de reivindicar seu lugar no mundo da moda, promovendo uma revolução pessoal em que ela se recusa a ser subestimada ou marginalizada. Ao decidir se tornar uma designer de moda, ela rejeita a noção de ser descartada pela sociedade e concentra sua raiva para se destacar. Ela escolhe usar sua criatividade, ousadia e talento para reivindicar seu espaço, desafiando as convenções e expectativas impostas a ela.

As primeiras sequências em que o lixo se faz presente na vida de Estella sugerem a sua rejeição e marginalização, bem como a humilhação constante que sofre. Porém, quando a persona de Cruella é evocada, ela se recusa a ser definida pelo lixo que a rodeia, optando por se tornar uma força disruptiva, alguém que desafia o *status quo* e redefine seu próprio caminho, criando uma identidade que reflete sua verdadeira essência, longe das expectativas e limitações impostas por outros. Assim, nas últimas sequências, o lixo é um elemento que a faz questionar sua situação e sua escolha, e que a leva a se rebelar e a se transformar em Cruella.

Tal qual o lixo, outro marcador primário na sua vida é a intensa relação com o mundo da moda, um dos pilares que fundamenta a identidade de Cruella De Vil. Sua relação com a moda transcende a mera estética, tornando-se uma expressão intrínseca de sua personalidade ousada e de sua busca por singularidade. A moda é o veículo por meio do qual Cruella externaliza seu pensamento disruptivo e sua coragem em desafiar as normas estabelecidas. Suas criações representam não apenas peças de vestuário, mas declarações audaciosas de independência, rebeldia e uma forma de reivindicar seu espaço no mundo, desafiando as expectativas convencionais de elegância e estilo. Para Cruella, a moda não é apenas uma indústria ou uma forma de expressão artística, é um meio de subversão, um canal para redefinir a própria identidade e desafiar as convenções impostas pela sociedade.

Para Cruella, desde pequena, a moda não representa apenas uma escolha profissional, é uma paixão que arde dentro de seu peito. Ela a utiliza como forma de expressão, rebelião e, acima de tudo, afirmação de sua individualidade. Sua abordagem ousada para o design não se limita às tendências convencionais ou os padrões em voga, pelo contrário, desafia e subverte as normas. Cada criação de Cruella é uma exteriorização de sua mente criativa, combinando elementos excêntricos e vanguardista que desafiam as expectativas tradicionais.

É justamente por essas subversões estilísticas que a pequena Estella é intitulada de “Cruella” por sua mãe. Ainda jovem, antes da ideia para frequentar a escola, sua mãe lhe ensina a costurar para criar roupas para suas bonecas e ursinhos usando alguns pedaços de tecidos. A ideia de Catherine era voltada para roupas padronizadas. Contudo, Estella, guiada por sua criatividade, cria roupas estilizadas para seus brinquedos e destaca que os padrões da sua mãe não eram bonitos: “Estella: Olha.

Catherine: Não é assim. Tem que seguir o modelo. Há um jeito certo de fazer. Estella: É feio. Catherine: Que Cruel. Seu nome é Estella, não Cruella” (Gillespie, 2021, n.p.). A partir desse pontual comentário de Catherine, nasceu o apelido que mais tarde tornaria-se a marca da personagem.

A recusa de Estella em seguir padrões estéticos preestabelecidos, evidenciada pela criação única de uma roupa para seu ursinho, destaca seu espírito criativo e sua resistência à conformidade desde cedo. Ao subverter as normas e recusar-se a simplesmente reproduzir algo, Estella demonstra uma predisposição para a originalidade e a expressão individual. O apelido “Cruella”, inicialmente lançado como um comentário sobre sua atitude rebelde, torna-se, com o tempo, uma alcunha que ela abraça e transforma em sua própria marca registrada.

Essa sequência inicial não apenas estabelece as bases para a futura transformação de Estella em Cruella, mas também destaca a relação com a moda inata da personagem, bem como conflito intrínseco entre a busca pela autenticidade e a pressão social para a conformidade. Ao se recusar a seguir o padrão, ela já está começando a forjar seu próprio caminho, um caminho que a levará a desafiar as expectativas da sociedade e a redefinir o conceito de moda e elegância.

Em idade escolar, Estella novamente desponta com seu talento estilístico e sua singularidade, na medida em que transforma seu uniforme em um ato de afrontamento a instituição e alunos. A escola serve como um terreno de experimentação, na qual a jovem começa a forjar seu próprio caminho e a definir sua identidade de maneira única. A personalização do uniforme escolar por parte de Estella é um reflexo precoce de sua expressividade e rebeldia. Enquanto muitos alunos percebem o uniforme como uma imposição a ser seguida sem questionamentos, ela encara isso como uma tela em branco para sua expressão criativa. Cada personalização é um ato deliberado de desafio às normas estabelecidas e um sinal precoce de sua recusa em se conformar às expectativas convencionais.

Essa atitude disruptiva na escola é um prenúncio da maneira como ela abordará a moda mais tarde em sua vida. Ao transformar seu uniforme de maneiras inventivas e inusitadas, Estella não apenas desafia a autoridade da escola, mas também sinaliza seu desejo inato de se destacar. Esses primeiros atos de personalização não são apenas uma manifestação de seu talento criativo, mas também um indicativo de sua resistência às regras impostas pela sociedade.

Ao todo, somam-se quatro diferentes adaptações de seu uniforme, sendo cada uma em um estilo distinto. Destaca-se, entre elas, a primeira, pois nota-se inspiração no visual do personagem Rambo⁸ e, também, no movimento *punk*. A jovem usa a camisa branca com suas mangas rasgadas e completamente rabiscada por ela mesma, com frases como “Run!”, “Break the chains”, “Winner”, “Number 1”, entre outras. Sua gravata é utilizada em um formato de X sobre a camisa e amarrada à cintura e seus pulsos são cobertos com um tecido branco amarrados com um lacinho preto. A relação com Rambo estabelece-se na medida em que a adaptação feita com sua gravata lembra o modo como o então personagem carregava a munição de suas armas no seu peito. Além disso, Rambo é um símbolo de resistência e coragem, e de violência e vingança, assim como Estella, quando usa esse traje na aula de Educação Física, que protege sua amiga de um valentão e revida a agressão (cf. Figura 5).

Os demais visuais fazem alusão ao movimento *punk*. A segunda personalização consiste em integrar diferentes bottons e signos na gola de seu blazer, tal qual os *punks* da década 1970 faziam em suas roupas⁹ (Caiafa, 1985). Na terceira adaptação da peça, ela usa a camisa branca do uniforme, porém, com espirros de tinta por todo tecido (inclusive seu rosto), muito similar a uma tela de pintura branca com tinta borrifada de maneira irregular. O quarto e último modelo se assemelha ao segundo. Contudo, ela vira seu blazer do avesso, rabiscando-o e mantendo os diferentes bottons na gola (cf. Figura 5). Desse modo, todas as estilizações são uma forma de demonstrar seu inconformismo com o uniforme padrão da escola. Assim, ela usa sua imaginação e suas habilidades para personalizá-lo de acordo com seu gosto e sua identidade, pois Estella é uma personagem que não se encaixa em nenhum padrão e que busca sua própria forma de ser e de se expressar.

Essa abordagem sobre a moda na escola estabelece as bases para sua futura carreira como designer de moda, na qual sua criatividade irreverente e sua disposição de desafiar as convenções se tornarão marcas registradas. Esses primeiros atos de personalização não são apenas uma expressão de moda, mas também uma declaração inicial de sua independência e individualidade (cf. Figuras 5).

Outro marcador na vida de Estella é seu cabelo. Em sua versão natural, seu cabelo é preto e branco, um traço visual essencial de sua personagem. Porém, após perder sua mãe e associar a culpa à sua personalidade indomável – visualmente entrelaçada ao seu cabelo –, a jovem toma a decisão de tingi-lo para esconder essa versão de si. Isso não foi uma mera mudança estética: na verdade, representa uma transformação interna na personagem. A cena referente à ação de tingir o cabelo é uma

metáfora visual, pois a tinta vermelha escorre pelo rosto da jovem Estella, fazendo alusão ao sangue escorrendo de uma ferida aberta e expressando, assim, os sentimentos da personagem – uma manifestação visual de sua dor, tristeza e culpa. Assim, ela mascara o seu lado original, pois o condena por ser o causador da morte de sua mãe (cf. Figura 6). O cabelo ruivo a enquadra na sociedade, tornando-a mais uma na multidão e, mais que isso, é uma contenção do seu lado subversivo e imprevisível (cf. Figura 6). O ato de tingir o cabelo é mais um entre os ritos de passagem que marcam a transformação da personagem.



Figura 5: Estella e suas personalizações de uniforme. Cruella, 2021.

A mudança na coloração do cabelo de Cruella simboliza mais do que uma transformação estética; representa um deslocamento em sua construção gênero, pois, o ato refere-se a um deslocamento de personalidade e, em decorrência, também mudança em sua construção performativa de feminino. Para a filósofa Judith Butler (2021), gênero não é uma essência fixa ou biológica, mas sim uma performance repetida e normativa de um conjunto de atos, gestos e comportamentos que se conformam às expectativas sociais sobre feminilidade e masculinidade. Esse conjunto de atos cria a aparência de uma identidade fixa naturalizada no e pelo discurso e instituições que exercem poder e interpelam os múltiplos sujeitos. O cabelo bicolor de Cruella representa simbolicamente sua postura disruptiva, colocando-a em um local de não ligar para as normativas e códigos sociais de gênero dominantes,

sendo ela livre de amarras para seu ser, isto é, um corpo subversivo que desafia as expectativas tradicionais atribuídas ao feminino. No entanto, quando Cruella tinge seu cabelo, ela aceita uma padronização, incorporando, ao mesmo tempo, uma postura mais “aceitável” socialmente e reproduzindo normas de comportamento e aparência mais contidas, polidas e recatadas – características que são comumente associadas ao feminino. Esse ato representa um processo de internalização das normas performativas de gênero que Butler (2021) argumenta como uma maneira pela qual os corpos femininos são frequentemente interpelados, silenciados e inseridos em padrões de comportamento que limitam suas expressões autênticas e subversivas.

Um elemento gráfico marcante e que simboliza todas as Cruellas é seu cabelo preto e branco. Desse modo, podemos compreender essa informação sobre o cabelo como o seu “eu”, ou seja, sua raiz. Trata-se da sua identificação, sua marca de excentricidade desde sua concepção, o que Estella tenta mascarar sob um cabelo avermelhado padronizado após vivenciar momentos traumáticos na infância.

Neste sentido, como afirma Stuart Hall (2006, p. 11), “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que o ‘eu real’, mas este formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”. Assim, o “eu real” (sua identificação) seria marcado pelo cabelo preto e branco, porém, à medida que a protagonista cresce e tem contato com a sociedade inglesa que valoriza o padronizado e a conformidade, sua identidade – e aparência – altera-se sob uma forma mais neutra. Essa transformação é influenciada tanto pelo desejo de adaptação quanto pela pressão cultural externa, que valoriza certas normatividades femininas. Contudo, ela volta a assumir suas “raízes capilares” também pelo contato com o mundo exterior (através da figura da Baronesa). Esse processo, como Hall descreve, evidencia o sujeito pós-moderno “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (Hall, 2006, p. 12), mas sim como um ser que transita e se adapta conforme interage com as influências culturais à sua volta.

Enquanto Cruella é marcante e possui uma presença forte e rouba a cena, Estella é neutra, imperceptível e contida. Ela é metade da personalidade da protagonista. Contudo, essa personalidade era constantemente domada por sua mãe por meio de afeto, amor e carinho. Desse modo, acompanhamos uma Estella criança e adulta tentando se encaixar em um mundo regido por regras sociais que condenam sua verdadeira personalidade, camuflando-se sob um cabelo ruivo apagado para enquadrar-se socialmente, apagando sua naturalidade agressiva preta e branca.

Após inúmeros confrontos travados com a Baronesa ao longo da narrativa, essa vilã, em um ato desesperado para encerrar a briga e manter sua alta posição e *status*, atenta contra a vida de Cruella/Estella, empurrando-a do mesmo penhasco que outrora assassinou Catherine. No entanto, o desfecho dessa tentativa de assassinato é diferente.



Figura 6: Cruella antes e depois de tingir o cabelo. Cruella, 2021.

A cena escurece e retorna focando em uma lápide marcada com a inscrição “Estella. Estilista/Filha/Morta”. Em um simbólico funeral, Wink, Buddy, os dálmatas, Horace, Jasper e Cruella se reúnem para enterrar Estella. A narrativa é conduzida por nossa protagonista, que descreve os desdobramentos após ser empurrada do penhasco: a Baronesa é presa por assassinato, mas não antes de testemunhar Cruella emergir triunfante no Hellman Hall. No momento da queda, Cruella aciona uma corda, transformando sua saia em um paraquedas, e aterrissa nas águas próximas a Horace, que a aguarda em um barco.

A narração de Cruella começa com uma nota irônica sobre a previsibilidade do que Baronesa, uma pessoa má, iria fazer na situação. Por isso, a espertize de Cruella, Estella como uma pessoa civil deixou para sua amiga, Cruella De Vil, sua fortuna. Assim, ela agora controla os recursos que pertenciam à Baronesa. O comentário sobre a justiça poética enfatiza a ironia do destino. A Baronesa é presa por empurrar a pessoa errada de um penhasco, mas o destino de Estella também é mencionado e ela acaba morrendo como sua mãe adotiva, embora de uma forma diferente do esperado. Estella está morta, mas Cruella está viva e agora é dona da propriedade de Baronesa. Para Cruella, isso pode ser considerado um “final feliz”, dada a sua mudança e aceitação de uma única personalidade.

Cruella não é uma personagem unidimensional, tal como sua versão animada. Ela tem muitos níveis e aspectos diferentes de sua personalidade que a tornam uma personagem complexa, não sendo nem genuinamente boa ou má. A complexidade de Cruella como uma personagem multifacetada é evidente nesse instante, destacando sua habilidade de transcender estereótipos e desafiar expectativas.

A cada nova passagem que Estella evocou a personalidade de Cruella e vestiu seu manto, após os dez anos de supressão, é um passo em direção à total aceitação dessa identidade. A sensação de verdadeira euforia, poder, liberdade e, acima de tudo, identificação que ela experimenta, ao abraçar sua persona Cruella, é um testemunho da autenticidade que essa faceta de sua personalidade representa para ela.

O manto de Cruella se torna mais do que uma peça de roupa, é um símbolo tangível de liberdade e empoderamento. Isso é reconhecido pela protagonista, quando ela expressa a seu amigo: “a Cruella faz as coisas. A Estella, não” (Gillespie, 2021, n.p.). Desse modo, ao vestir-se nessa persona bicolor, Estella se liberta das restrições autoimpostas e das expectativas sociais que a mantiveram contida por tanto tempo. A identificação com a persona de Cruella é como uma redescoberta de sua própria essência, uma afirmação corajosa de quem ela é verdadeiramente, além das amarras do passado.

Nesse sentido, toda a euforia sentida por Estella, ao se tornar Cruella, reflete a autenticidade que essa identidade traz para ela. É um reconhecimento de sua força interior, criatividade desenfreada e coragem para desafiar as convenções. Cruella não é apenas um *alter ego* ou pseudônimo; é uma expressão libertadora que permite à Estella se destacar e reivindicar seu espaço no mundo de uma forma única e destemida. É um meio de luta, ou seja, sua armadura para encarar o mundo e suas crueldades.

Esse momento, portanto, é um marco fundamental, pois representa a aceitação plena de quem ela é, não apenas como Estella, mas também como Cruella De Vil. A experiência de vestir o manto é uma celebração da individualidade e uma jornada de autodescoberta que lhe proporciona uma aparência transformada, para exteriorizar sua primazia para o mundo, mas, acima de tudo, uma sensação profunda de empoderamento e autenticidade.

Após todos esses eventos em sua vida, a protagonista, agora assumindo em definitivo o *alter ego* de Cruella De Vil, simbolicamente encerra o ciclo de Estella Miller. Nos últimos minutos do filme, a imagem escurece e volta enfocando uma lápide escrita “Estella. Estilista/Filha/Morta”. Em um funeral simbólico com Wink, Buddy, os dálmatas, Horace, Jasper e Cruella, eles enterram Estella. Nossa protagonista narra os todos os eventos do longa, incluindo o embate final com Baronesa que culminou na “morte” de Estella:

Antes de morrer, Estella deixou sua fortuna para uma amiga querida, Cruella De Vil. O que é bom nas pessoas más é que você sempre pode ter certeza de que elas farão alguma coisa, bem... má. Estella morreria como a mãe dela. Mas não foi bem assim. Uma saia bem cortada salva vidas, garotas. Lembrem-se disso. Ela foi presa por empurrar uma pessoa de um penhasco. A pessoa errada, mas a justiça poética tem alguma coisa tão...poética. Adeus, Estella. Ela estava com a mãe agora. Mas a Cruella estava viva. E eu chamo isso de final feliz (Gillespie, 2021, n.p.).

Cruella organiza um enterro simbólico para sua identidade como Estella. Ela faz isso por duas razões: para se livrar de qualquer vestígio de sua outra persona que fora morta; e também para assumir completamente sua nova personalidade como Cruella. O enterro simbólico representa sua transformação completa: ela está abraçando esse lado que não é uma psicopata egocêntrica, mas Cruella De Vill. O sobrenome é a extensão de seus amigos. Ela enterra Estella com sua mãe, Catherine, a mulher que lhe deu amor e motivou todos os eventos. Para selar, ela joga o colar no caixão de Estella e se despede, colocando um a essa dualidade e abraçando sua verdadeira natureza e personalidade (cf. Figura 7).

À luz do exposto, podemos afirmar que a jornada da protagonista em *Cruella* é uma narrativa rica e multifacetada, repleta de ritos de passagem e marcadores que moldam a transformação a doce Estella na icônica vilã da Disney, Cruella De Vil. Inicialmente marcada pela perda traumática de sua mãe adotiva, a narrativa da jovem Estella se desenrola ao explorar elementos simbólicos como a associação com o lixo, a humilhação e a rejeição, destacando como essas experiências forjam sua personalidade resiliente.

Consideração finais

O mundo da moda emerge como uma característica basilar, servindo não apenas como um meio de expressão criativa, mas também como um rito de passagem que a leva a desafiar as normas e convenções sociais. A descoberta das duas verdades sobre sua mãe adotiva e sua mãe biológica

adiciona complexidade à sua jornada, desencadeando uma busca por vingança, ao mesmo tempo que integra sua autenticidade. Desse modo, o simbolismo associado ao lixo e à sensação de rejeição se entrelaçam com a trajetória de Estella em múltiplas passagens, destacando sua luta para se afirmar em um mundo que a menospreza. A moda, por outro lado, é uma ferramenta de empoderamento, permitindo que ela se reinvente e reivindique sua identidade única.

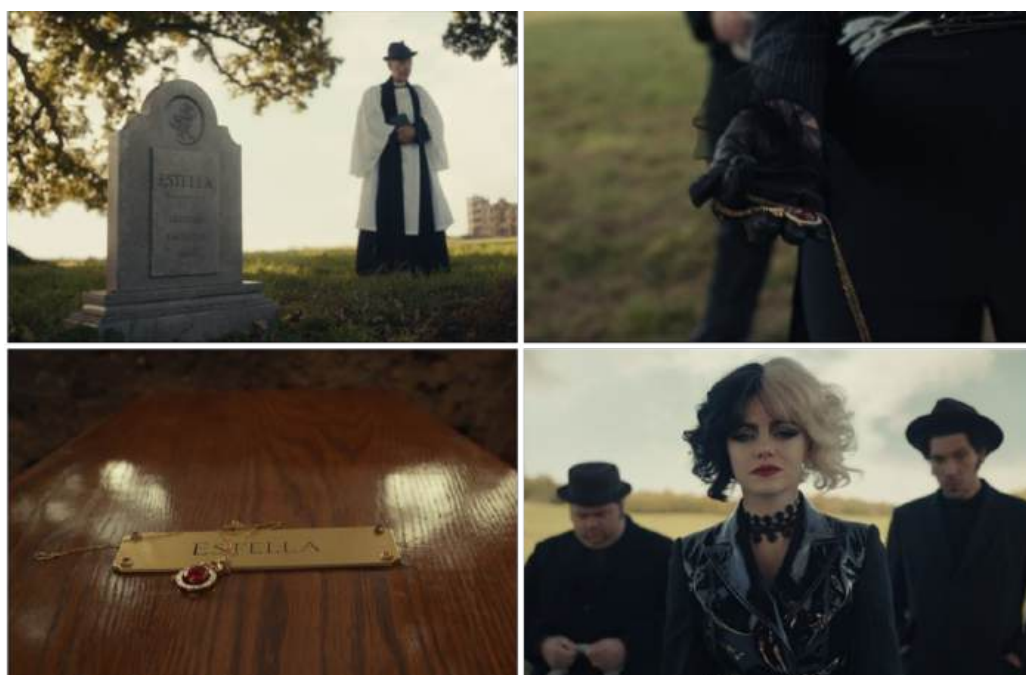


Figura 7: A despedida de Estella. Cruella, 2021.

Portanto, cada rito de passagem contribui para a evolução e cristalização da personalidade Cruella, culminando na aceitação plena de sua verdadeira natureza ao vestir-se assumir o seu cabelo natural bicolor. Esse ato está para além de uma transformação estética: é um símbolo de sua força interior e de sua recusa em ser definida por circunstâncias adversas. Ao final da jornada, Cruella emerge como uma figura complexa, empoderada e determinada, desafiando todas as expectativas sociais e o próprio destino que tentaram impor a ela (sua morte, por mais de uma vez). A metamorfose de Estella para Cruella De Vil é um processo de superação e afirmação de uma identidade autêntica em meio às adversidades.

REFERÊNCIAS

- ARNAULT, Renan; ALCANTARA E SILVA, Victor. Os ritos de passagem. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/os-ritos-de-passagem>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- BAILEY, Jessica. Cruella: Craig Gillespie. **Grazia Magazine**. Disponível em: <https://graziamagazine.com/articles/cruella-craig-gillespie/>. Acesso em: 23 de novembro de 2023.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CRUELLA. Direção: Craig Gillespie. Produção Andrew Gunn, Kristin Burr, Marc Platt. California: **Walt Disney Studios**. 136 min. 2021
- CRUELLA: Outfit Cruella. Direção: Craig Gillespie. Produção: Walt Disney Pictures. California: **Disney+**, Sessão "Extras". 2021.
- DAVIDS, Brian. Filmmaker Craig Gillespie on 'Cruella' and Why "We're Culpable" in the 'Pam & Tommy' Story. **The Hollywood Reporter**, 2021. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/cruella-emma-stone-craig-gillespie-1234960723/>. Acesso em: 23 nov. 2023.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2018.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**: imaginário da Grécia Antiga. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. Liminaridade e communitas – Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Acesso em: 22 jul. 2024.
- QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola. 2010. Dissertação (Mestrado em História) –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VIANNA, Vivian. Cruella: make punk great again! **UpdateorDie!** 01 jun. 2021. Seção Entretenimento. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2021/06/01/cruella-make-punk-great-again/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. 16. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

NOTAS

1 Vide *Cinderela* (2015), *A Bela e a fera* (2017), *Aladdin* (2019), entre outros.

2 I got a call from American film producer Sean Bailey at Disney and he said, 'What do you think of Cruella De Vil with Emma Stone' and I said, 'That sounds amazing'. And then he said, 'It will be 1970s punk London'. And I was immediately drawn to it. That whole combination sounded so exciting to me.

3 As every production head came in to join the film, I would immediately stop them and say, 'We're not making a Disney movie. Don't think of this like a Disney film. Think of this like a coming-of-age punk story in London with all the grit'. And then I'd show them these images, and very quickly, everybody got it. So we just ran with it.

4 Para mais informações sobre o prêmio, ver: https://www.imdb.com/title/tt5083738/awards/?ref_=tt_awd.

5 Ritos de passagem é um conceito cunhado pelo antropólogo franco-holandês Arnold Van Gennep (1873-1957) em seu livro *os ritos de passagem* (1909). O autor decompôs os ritos de passagem em três categorias: ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação e cada qual marca momentos de transição. Ver mais em Arnault (2016). Na mesma linha, o antropólogo inglês Victor Turner (1920-1983), inspirado por Van Gennep, formula o conceito de *liminaridade*, que seria um momento a margem dos ritos de passagem, é uma "fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de "morte" social, para, em seguida, 'renascerem' e reintegrarem-se à estrutura social" (Noleto, 2015, n.p.).

6 A imagem foi tornada mais clara através de efeitos por nós para melhor visualização.

7 Tanto os comentários de Jenny Beavan, quanto dos demais atores e atrizes foram retirados do documentário *Outfit Cruella* (2021), disponível na sessão "extra" no Disney+.

8 É um famoso personagem de filmes de ação do século passado que luta contra seus inimigos usando armas e técnicas de sobrevivência.

9 O filme *Cruella* (2021) é ambientado na década de 1970, em um contexto marcado pela efervescente cena *punk rock* de Londres. Esse movimento cultural e estético, caracterizado pela rebeldia contra normas sociais e visuais, influencia diretamente o estilo de Cruella e o seu espírito contestador, reforçando o tema de oposição às convenções e à busca por uma identidade própria e transgressora.

Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie

*Time, memory and oblivion in Dance's speech:
Memórias para um menino do ano dois mil (2023)
and a post-selfie insurgency*

*Tiempo, memoria y olvido en el discurso de la Dança:
Memórias para um menino do ano dois mil (2023) y
una insurgencia post-selfie*

Daniel Silva Aires

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: daniel.airess@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2819-7517>

RESUMO

O presente estudo pretende atualizar algumas ideias relativas ao assunto da memória em Dança, relacionando-o com discussões sobre a produção de arquivos de si em imagens no contexto digital. Para isso, analisou-se o espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), estreado em dezembro, no Teatro Victorio Faccin, em Santa Maria/RS. Tendo como *start* a referida obra cênica, pelo emaranhado dramático apresentado, acolhe-se uma perspectiva metodológica pautada na dissecação de seus elementos estéticos, poéticos e conceituais para alçá-los em uma discussão contemporânea sobre a memória e a produção de arquivos digitais. O texto assume um caráter ensaístico tramado pelo assunto tempo, que, por sua vez, evoca a memória, o esquecimento e outras perspectivas arquivais. Considera-se o termo *selfie* como sintomático/indicativo da produção de imagens de si para então deflagrar uma insurgência pós-*selfie* como estratégia de enfrentamento e composição de futuros possíveis.

Palavras-chave: *dança; memória; arquivo; poética; criação.*

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

ABSTRACT

The present study aims to update some ideas regarding the subject of memory in Dance, relating it to discussions about the production of archives of one's self through images in the digital context. To achieve this, we analyzed the dance spectacle entitled *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), premiered in December at Victorio Faccin Theater, in Santa Maria/Rio Grande do Sul state/Brazil. Starting with the aforementioned scenic work, due to the dramaturgical entanglement presented, a methodological perspective based on the dissection of its aesthetic, poetic and conceptual elements is adopted to raise them in a contemporary discussion about memory and the production of digital archives. The text takes on an essayistic character woven around the subject of time, which in turn evokes memory, oblivion and other archival perspectives. The term *selfie* is considered as symptomatic/indicative of the production of images of oneself to then trigger a post-selfie insurgency as a coping and composing strategy of possible futures.

Keywords: *dance; memory; archive; poetics; creation.*

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo actualizar algunas ideas sobre el tema de la memoria en la Danza, relacionando la con las discusiones sobre la producción de archivos de autoimagen en el contexto digital. Para ello, se analizó el espectáculo de danza *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), estrenado en diciembre en el Teatro Victorio Faccin, en Santa Maria/Rio Grande do Sul/Brasil. A partir de la referida obra escénica, debido a la maraña dramática presentada, se adopta una perspectiva metodológica basada en la disección de sus elementos estéticos, poéticos y conceptuales para plantearlos en una discusión contemporánea sobre la memoria y la producción de archivos digitales. El texto adquiere un carácter ensayístico tejido en torno al tema del tiempo, que a su vez evoca la memoria, el olvido y otras perspectivas de archivo. La palabra *selfie* se considera sintomática/indicativa de la producción de imágenes de uno mismo para luego desencadenar una insurgencia post-*selfie* como estrategia de afrontamiento y composición de futuros posibles.

Palabras clave: *danza; memoria; archivo; poética; creación.*

Data de submissão: 07/03/2024
Data de aprovação: 13/09/2024

Introdução

O espetáculo solo de dança contemporânea *Memórias para um menino do ano 2000*¹ (2023) apresenta uma narrativa ambientada no ano de 2070, no qual o personagem principal, interpretado e cocriado por Helder Machado, acorda um dia, pela manhã, e se relaciona com um assistente virtual que lhe fala das condições do tempo (clima) e lhe apresenta algumas notícias atuais (Figura 1). A roupagem da cena, bastante sintetizada, apresenta algumas caixas aparentemente de papelão pintadas de branco, as quais guardam muitos sacos plásticos transparentes. Muitos deles transbordam as caixas. Ao fundo da cena, há uma grande superfície branca sobre a qual se lançam imagens vídeo-mapeadas que compõem as situações vivenciadas pelo personagem de cabelos longos e grisalhos, voz rouca e mobilidade aparentemente reduzida. Evidencia-se, nos primeiros instantes do espetáculo, tratar-se de um futuro assolado por altas temperaturas, produzindo um sentimento de solidão no qual a convivência humana parece inviável e no qual a vida parece se materializar apenas em contato com as mediações tecnológicas digitais, cujo enfoque está na invisibilidade do acesso às memórias pessoais por tais recursos.



Figura 1: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

De forma bem-humorada, com o uso de imagens e tipos de *gaps* apresentados no diálogo entre humano e assistente digital, a montagem apresenta um misto de possibilidades, desde uma imagem ao fundo com uma bela paisagem, que tanto lembra uma janela aberta para o mundo, para a natureza, produzindo bem-estar visual, quanto produz um distanciamento do ambiente interno no qual está o personagem, como uma luz que não atravessa tal janela sugerida e não ilumina os cômodos da memória. Daí a suspeita de que seja essa uma imagem de um mundo tão passado quanto inexistente no tempo da ficção (2070).

No andamento, o assistente virtual apresenta algumas recordações do personagem, com a data do décimo ano anterior. Começam a surgir tais lembranças/memórias revividas no corpo do personagem idoso, a partir das imagens apresentadas pelo assistente. Nisso, as nuances do tempo começam a brincar e sugerir sentidos distintos para o mesmo assunto: o tempo (demora) para o assistente acordar o personagem e tirá-lo da cama, o tempo no corpo do personagem, o andar lento e as costas levemente curvadas, o tempo (clima) das previsões meteorológicas apresentadas pelo assistente, o tempo da imagem (paisagem), sugerindo um passado longínquo, e o principal deles (do ponto de vista da dramaturgia): o tempo (seletivo/selecionável) das memórias apresentadas pelo assistente digital. A importância dessa seleção de memórias junto ao assistente virtual evidencia o interesse do personagem em trazê-las à tona, dez anos atrás, vinte anos atrás, e, assim, sucessivamente até sessenta anos atrás, quando o assistente virtual informa que: ‘não há registros no sistema’.

Nessa seleção das memórias, o corpo do personagem visivelmente começa a ser evocado para um relacionamento sensível, às vezes tátil, no qual suas sensações e gestos iniciam uma atualização da memória corporificada e o resgate de uma corporeidade, que, novamente, atualiza o tempo da imagem da memória no corpo vivido (Figura 2). Dançam imagens da cena, imagens projetadas, vídeo mapeadas, corpo, memória, palavra, gesto e um enrosco cênico-tecnológico-sensível, que vai intensificando a mistura temporal na germinação da memória. São brechas no tempo do acontecimento, ranhuras como flecha curva em disparada rumo à atualização.



Figura 2: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

Atualização, aqui nesta leitura, não é mera metáfora, mas um carregamento de alteridades que se dão no agora de um presente que só sabe ser morto, para sobreviver nele mesmo. Na rearticulação da memória e de suas imagens com o corpo atual do personagem, tempo e memória se atualizam no corpo, ou seja, modificam-se neste corpo, que, de sua pouca ou reduzida mobilidade, acessa um estado cambiante desde sua fase atual e sua jovialidade, até um estado pueril.

Em decorrência de não haver mais memórias no sistema, anteriores a sessenta anos do passado, o personagem murmura: “mas eu tinha aqui, eu tinha guardado, eu tinha subido, eu guardei num pendrive, num link, era um álbum [...]”² Esse é o mote que faz o personagem iniciar uma dança, a partir de uma memória específica não encontrada pelo assistente em seu sistema. A fala, de frases interditas e nunca completadas, acaba por manifestar um jogo gestual que faz o personagem ganhar o espaço. Ao fundo, a tela, que antes mostrava as memórias selecionadas, agora se escurece, reagindo à gestualidade, como rabiscos no breu da memória, como se esboçasse – a memória da memória – dos registros não encontrados.

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

Na sequência, o personagem passa a vasculhar as caixas presentes na cena, observando e também bagunçando os maços de sacos plásticos transparentes, exatamente como fazíamos com os negativos dos rolos fotográficos analógicos. Em poucos gestos, fica evidente que todas aquelas caixas com sacos são, na verdade, caixas de memórias. Mais do que isso, cada um dos sacos é dispositivo que, colocado diante do rosto, materializa tanto sua imagem fílmica no fundo do palco, quanto corporifica a memória naquele que a veste como máscara (Figura 3).



Figura 3: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

No decorrer da cena, a imagem fílmica da memória permanece congelada no fundo da cena, enquanto o dispositivo da memória (saco plástico) sai da posição de máscara e se revela como instrumento de jogo, com o qual o personagem ganha novamente todo o espaço e tenta fazer com que esta memória não caia no chão, equilibrando-a, brincando com sua plasticidade, deformando-a e refazendo-a. O mesmo acontece com a corporeidade evocada, sua mobilidade e movença reconfigurada pelo acesso de tais memórias, muito diferente daquele corpo de tónus e voz fraca, apresentado pelo personagem no início do espetáculo. Na sequência, o mesmo jogo de rememorar, dançar e gesticular as memórias ganha um andamento mais dinâmico. Disso, esquecimento configura um assunto de subtexto, enquanto, em primeiro plano, dançam tempo e memória em um corpo ágil e vívido.

O jogo acelerado apresenta frames de ambiência caseira, de um convívio familiar, além de paisagens rurais, animais de estimação e situações corriqueiras, ganhando um fluxo cada vez maior nas imagens lançadas como pequenos círculos de bordas esfumaçadas no fundo da cena. Nesse ponto, e diferentemente das memórias que antes lavavam todo o fundo do palco, agora de forma recortada, tempo e memória são trabalhados por suas dimensões, e não apenas em sua intensidade. A dinâmica acelerada acaba por trazer apenas os espaços vazios, e não mais as imagens. São vazios da memória, esquecimentos que, mesmo em seu hiato, convocam o personagem a tentar pegá-las, segurá-las por um instante, ineficazmente.

No momento posterior, o personagem parece retomar sua infância com memórias encenadas de forma episódica. Vozes de crianças sobrepostas a uma trilha que rememora um jogo de videogame que, tanto ambientam a cena, quanto respondem às ações executadas. Pique-esconde, pega-pega e pular corda. De repente, um monte de terra se modela com as mãos e logo vira estrada para brincar de carrinho, que logo desce a ladeira, percorre o corpo e vira avião, solto no espaço de um céu imaginado. As imagens projetadas, além de seus elementos responsivos e mapeados, também apresentam nuvens passantes, como em uma fase de um jogo de videogame com gráficos obsoletos. Na exaustão da brincadeira e após uma contagem de '1, 2 e 3', o personagem retoma seu corpo envelhecido, de voz rouca e postura arqueada, como se brevemente se despedisse do conjunto de memórias da infância. Tal mudança é acompanhada pela troca da iluminação cênica, que se reduz ao máximo, assim como as imagens ao fundo da cena, que se apagam.

O personagem agora posiciona uma cadeira, experimentando alguns lugares do palco antes de sentar-se. Dessa vez, ele se acomoda e rememora uma lembrança de sua jovialidade, à luz de um foco que o abraça. Nessa situação, temos uma contação de histórias rica em detalhes, na qual são apresentados outros personagens, todos habitantes da memória. Ao final da contação, o personagem retoma seu estado de corpo atual, murmurando frases como 'eu tenho tanta saudade, e as vezes eu tento me lembrar e não consigo; eu queria tudo de novo, do início; para sempre; queria nunca esquecer; ter essas memórias comigo, elas fazem parte de mim'. Nisso, ao fundo da cena, a data atual do personagem (2070) passa a retroceder (Figura 4) enquanto ele começa a estender, no centro do palco, um grande plástico feito do mesmo material leve das sacolas utilizadas anteriormente.



Figura 4: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

Ao se colocar sobre o grande plástico estendido no chão e entoando 'essas memórias, elas fazem parte de mim', o personagem retira mais sacos-memória de dentro de sua roupa. Um novo baile se inicia quando as pontas do grande plástico são juntadas, em composição com o ar, circunscrevendo-o. Da leveza do material, criando grandes bolsões de ar, as formas orgânicas novamente povoam o espaço, evocando um imaginário não de perda, como sugeriu-se com as frases entoadas, mas numa perspectiva de leveza, de mobilidade e plasticidade. Enquanto isso, o tempo não para de passar ao contrário, finalizando seu retrocesso na data 14 de julho de 2000 (data de nascimento fictício do personagem).

Direcionado à parte final do espetáculo, o personagem inicia um processo de transformação tão mórbido quando poético, um desfecho bastante intrigante do ponto de vista da dramaturgia dos tempos, das memórias e dos esquecimentos. O grande plástico, que anteriormente havia conquistado a leveza do espaço, bailando figuras escultóricas de ar, unindo a transparência do plástico com a plasticidade do corpo que o rememora, agora passa a ser cuidadosamente amassado junto ao corpo do personagem. À frente de seu abdômen, uma massa de plástico, parece formar uma cabeça, sugerindo o restante do plástico como corpo, cuidadosamente colocado ao chão, para logo menos ser colocado em uma cadeira. Ao lado da cadeira, o personagem para em pé, com a mão direita apoiada sobre o encosto da cadeira, remetendo a uma remontagem de fotografias antigas de família, normalmente com o homem sentado e com sua esposa em pé, ao lado.

Por outro lado, a imagem também remonta, devido à própria plasticidade da composição dos elementos cênicos com o personagem, às fotografias dos mortos, tipo bastante popularizado por volta dos anos 1850, e que consistia no ato de fotografar os mortos, geralmente sentados como se estivessem vivos ou apenas repousando. Daí o apontamento do mórbido como aspecto evocado. Disso, muitas possibilidades interpretativas e de leitura se colocam, como a possibilidade de o personagem estar contando de um antepassado que já não existe, de estar representando a figura de um amor antigo, perdido em algum espaço da memória. Até que, descendo em direção aos pés da cadeira, como num gesto de lamento, com a cabeça levemente reclinada no que poderiam ser as pernas do corpo sentado, o personagem adentra o plástico, preenchendo-o de si mesmo.

Este é o interesse, quando se abre a possibilidade de pensar o tempo não mais pelo excesso de passado do personagem, com a incorporação da memória apresentada até então, enfatizando os matizes do tempo, mas quando se escapa ao esquecimento dos dispositivos do tempo (sacos plásticos), para viver/encarnar/dançar a possibilidade do esquecimento de si mesmo. Talvez contemplar, festejar ou mesmo lamentar o futuro de si mesmo, sua incompletude em imagem.

Nesse instante da obra, desde essa leitura, coabitam o presente do corpo do personagem, seu eu mesmo futuro, já morto coberto com plástico, e seu passado no próprio plástico, apresentado, ao longo da obra, como um dispositivo de memória, um arquivo ou conjunto de arquivos cujo principal objetivo parece ser armazenar *insights* das memórias, pequenos *frames* que não são um retorno do tempo em si, mas de suas imagens.

A obra finaliza com um esparramar de memórias (sacos plásticos) ao chão, em todo o espaço. Um conjunto de ventiladores escondidos da visão dos espectadores causa uma revoada de memórias (Figura 5), produzindo seus duplos em sombras ao fundo da cena, por conta da projeção abstrata e orgânica. O personagem, ao centro do espaço, realiza pequenos atos de segurar algumas das sacolas suavemente em pleno voo, como um indicativo de continuidade da ação não apenas do personagem (ficção), mas também humana, capaz de produzir arquivos evocadores de memórias, flutuando em alguma massa de tempo. A imagem produzida, por fim, remonta às esculturas cinéticas e instalações envolvendo o ar, de Daniel Wurtzel,³ artista contemporâneo de relevância internacional cuja produção se elabora no uso de ventiladores e softwares que fazem os materiais voarem, tais como tecidos, plásticos, fogo, água etc.

É com essas nuances sobre o tempo, a memória e o esquecimento, com e sobre dispositivos de criação e produção arquivar de si, que se apresentam tais assuntos poeticamente visitados na obra de dança para, então, adentrar às pertinências e a algumas questões de nosso tempo. Tempo esse que, inevitavelmente, extravasa a obra em si para tocar também no que a ela se justapõe, como possibilidades ou indicativos de um devir pós-*selfie*, noção a ser desenvolvida no decorrer deste escrito.

Há uma cisma com o tempo que permanece produzindo questões.

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >



Figura 5: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

***Selfie*: uma cisma com o tempo**

O tempo é assunto e matéria compositiva do estado presente e de outros disparadores temporais, em futuros e passados. Seja como linearidade de flecha lançada, seja como espiral ascendente ou descendente, o tempo é grandeza que manifesta sua passagem no corpo dançante. Se é verdade que o tempo é elemento bem estudado no campo analítico do movimento, sendo um dos fatores da expressividade descritos por Laban (1978), também é verdade, por outro lado, que há muitas lacunas e generalizações quando este é o assunto.

Além de um recurso analítico para o movimento dançado, o tempo em dança se mantém ainda bastante vinculado à percepção da rítmica musical (Madureira, 2008), desempenhando um papel de partitura para a dança, que, ao lado do fluxo do movimento, parece orquestrar o corpo dançante. Nesse sentido, antes de se deflagrar o tempo por ele mesmo, o percebemos muito mais a partir de seu efeito sobre/no/com o corpo. Outra perspectiva que se abre e que vem produzindo potentes discussões são aquelas relacionadas ao etarismo e à possível dissolução da ideia de uma validade geracional (Vilhena; Novaes; Rosa; 2014) para o corpo que dança (Silva *et al.*, 2020). Por outro lado, o tempo no corpo nos leva a outras perspectivas ligadas à memória, à história e aos seus arquivos.

De minha parte, como pesquisador guiado pela prática artística, tenho buscado juntar algumas peças que me auxiliem em uma montagem simbólica, uma cisma sobre o tempo tão consistente quanto furtiva, uma materialidade tão possível e prática quanto encantada, preferencialmente desapegada das lógicas coloniais, lineares, de causa e efeito. Uma montagem que escape à promessa de futuro (Krenak, 2020) e de um pretense interesse produtor de história. Foi nesta linha que produzi *Choreobox: objetos hipercoreográficos ou partículas do tempo em Dança* (Aires, 2022), uma série de esculturas interativas compostas de rastros de movimento, envolvendo captura de movimento 3D (*motion capture*), animação 3D, impressão 3D e uso de QR Codes escaneáveis. Há uma cisma com o tempo, uma cisma que permanece.

No momento de criação e discussão da obra citada, além de entender os objetos hipercoreográficos como materialização do tempo, tornado palpável pelo deslocamento do corpo, pelo rastro do movimento em tempo deslizante, cheguei em uma conclusão que clamava por ser esquecida, por tornar-se obsoleta quanto antes uma nova criação recrutasse. Naquele ponto, ao finalizar a tese, envolvendo Dança e Tecnologia, e seguindo na cisma com o tempo, tratei de evocar Exu⁴ na encruzilhada das ideias e engolir os mundos possíveis. O que foi regurgitado naquela perspectiva tratou de desmembrar um pacto narcísico entre arquivo, memória e história, colocando mais alguns agentes nessa mistura. A nova composição produziu argumentos sobre arquivos, que (somente em relação) produzem imaginários, que (somente em relação) produzem narrativas, que, por sua vez, produzem memórias, que (somente em multiplicidade) produzem histórias. Aqui, recorro a Spinoza (2013) para fundamentar esta cisma:

AIRES, Daniel Silva. **Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e uma insurgência pós-selfie.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é, com efeito, senão certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que se faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano. Em primeiro lugar, digo apenas que é uma concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e não que é uma concatenação de ideias, as quais explicam a natureza dessas coisas. Pois, trata-se, na realidade [...], das ideias das afecções do corpo humano, as quais envolvem tanto a natureza do corpo humano quanto a natureza dos corpos exteriores. Em segundo lugar, digo que essa concatenação se faz segundo a ordem do intelecto, ordem pela qual a mente percebe as coisas por suas causas primeiras, e que é a mesma em todos os homens. Compreendemos, assim, claramente, porque a mente passa imediatamente do pensamento de uma coisa para o pensamento de uma outra que não tem com a primeira qualquer semelhança. [...] E, assim, cada um passará de um pensamento a outro, dependendo de como o hábito tiver ordenado, em seu corpo, as imagens das coisas. Com efeito, um soldado, por exemplo, ao ver os rastros de um cavalo sobre a areia, passará imediatamente do pensamento do cavalo para o pensamento do cavaleiro e, depois, para o pensamento da guerra, etc. Já um agricultor passará do pensamento do cavalo para o pensamento do arado, do campo, etc. E, assim, cada um, dependendo de como se habituou a unir e a concatenar as imagens das coisas, passará de um certo pensamento a este ou àquele outro (Spinoza, 2013, p. 111-113).

No trecho supracitado, o autor nos evidencia a relação da experiência e da multiplicidade de narrativas possíveis que o corpo produz em relação (afecção) a determinado nome, coisa, imagem e/ou palavra no mundo. A esse recorte chamamos aqui de produção de imaginários. Quando o assunto, imagem ou coisa do mundo diz respeito ao ‘si mesmo’, que aqui chamaremos de *selfie*, a produção de imaginários acaba produzindo outros contornos. Então, do imaginário passamos, em nossa argumentação, à produção de narrativas, recorrendo a Branco (2017), que, ao citar Pollak (1989), indica que:

Da memória ao registro da memória será comum a organização de uma narrativa, em maior ou menor grau de complexidade. Para Michel Pollak, “ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer certa coerência por meio de laços entre acontecimentos-chave (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada) e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Por meio desse trabalho de reconstrução de si mesmo, o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (Pollak, 1989 *apud* Branco, 2017, p. 23-24).

Cabe destacar que os autores citados evidenciam suas perspectivas de memória, que aqui são utilizadas para pavimentar este caminho dos elementos que iniciam com a produção de arquivos, passando para a produção de imaginários, a produção de narrativas diversas, para então adentrar à memória e, possivelmente, recrutar a história. Aqui, ao invés de chegarmos à história, recortamos

um pouco mais o assunto da produção de arquivos de si (selfie) junto com o assunto tempo, tratado em nuances na poética do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023).

O selfie, como ação de produzir arquivos de si, aproxima-se do que Artières (1998) chama de “arquivar a própria vida”. Branco (2017), por sua vez, pontua que:

Passamos todo o tempo de nossa existência selecionando o que deve ser conservado e o que deve ser posto na lata do lixo. Listas de compras, contas pagas, documentos, bilhetes, cartas de amor, tudo passa por nosso crivo classificatório. Para Artières, o anormal é o sem-papéis, já que o indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Para o autor, arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (Branco, 2017, p. 24).

Veremos adiante que o crivo classificatório indicado pelo autor pode ser uma das questões do nosso tempo em relação à massificação do selfie, na qual o anormal sem-papéis também pode facilmente ser atualizado para sem-arquivos. No entanto, atualizando a primeira sentença da ideia supracitada, não temos dedicado tanto tempo (cuidado) com a seleção da memória e dos arquivos no contexto digital e da web 4.0⁵. Duas causas parecem bastante evidentes: a primeira por conta da digitalização da vida, a praticidade dos recursos para tais arquivamentos (em comparação ao processo maquínico fotográfico analógico com uso de filmes, por exemplo); a segunda, pela própria compulsão pelo arquivamento, indicada por Beiguelman (2021) no que segue:

Tenho dito com certa recorrência que o celular com câmera se transformou em uma espécie de terceiro olho na palma da mão, que escaneia a vida continuamente. Por esse motivo, as formas de produção de imagem na atualidade dizem muito respeito não só sobre a privacidade, como também sobre o estatuto da memória no tempo digital. Ocorre uma verdadeira compulsão pelo arquivamento hoje. E esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais mais diversos das redes (Beiguelman, 2021, p. 148).

Até este momento, acredito que não tenha sido necessário evidenciar as distinções entre o termo *selfie* e um outro conceito, o *self*, bastante difundido e investigado no campo da psicologia. Todavia, vejamos algumas definições abreviadas: *Selfie* é um neologismo da palavra *self-portrait*, ou autorretrato, popularmente conhecido pelo ato de fotografar a si mesmo. *Self*, por sua vez, é um conceito desenvolvido por autores como Rogers (1992), quando nos apresenta:

AIRES, Daniel Silva. *Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e uma insurgência pós-selfie*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

o self como um campo fenomenológico em que o indivíduo organiza uma percepção e conceito de si mesmo. Desta forma então, constitui-se de um encontro entre as demandas internas do organismo e as demandas externas (valores sociais etc.) a ele (Rogers, 1992, *apud* Guimarães; Neto, 2015, p. 58).

Winnicott (1983) conceitualiza que:

o verdadeiro self surge assim que há qualquer organização psíquica na pessoa. Logo, o conceito de verdadeiro self remeteria aos rudimentos - antes de haver uma separação entre interior e exterior - do que posteriormente constitui a realidade interna da criança (Winnicott, 1983, p. 128-139).

Hinshelwood (1992), por sua vez, afirma que “se o ‘ego’ representa uma parte da estrutura da mente, obviamente descrita, o self tende a representar o sujeito em suas próprias fantasias, descritas a partir de um ponto de vista subjetivo” (Hinshelwood, 1992, p. 300-301). Por fim, Mead (1984), pela leitura de Casagrande (2016), indica que “o caráter estruturante do self encontra-se no processo de comunicação simbólica mediante o qual um organismo reage ao gesto do outro, internalizando a atitude ou o papel social desse outro” (Mead, 1984 *apud* Casagrande, 2016, p. 386).

Feitas tais indicações, reitera-se a escolha do termo *selfie* como ideia de produção de arquivos/imagens de si em contextos digitais, que não anulam ou negam as definições de *self* e que inclusive delas participam, se a análise tocasse mais aos aspectos psicológicos da produção de si, do eu mesmo. No entanto, acolhe-se a perspectiva dessa produção diante das imagens criadas como arquivos da memória, que, em nosso tempo, são enfatizadas pela propulsão dessas imagens em contextos digitais.

Em *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), o espetáculo aborda uma projeção tão fictícia quanto plausível sobre um idoso vivendo no ano dois mil e setenta. O personagem se relaciona com um contexto hiper digitalizado e tenta acessar suas memórias a partir de um assistente virtual, fazendo referência à Alexa⁶ e produzindo reflexões sobre os excessos e carências do arquivamento de si. Essas reflexões são pistas dramatúrgicas, coreográficas e compositivas que ficam evidenciadas não como ação executada de produzir esse arquivamento de si em cena; não é a isso que o personagem se dedica. No entanto, sua ação constante de reviver suas memórias só acontece em razão dessa ação que ficou no passado, condicional para que a dança aconteça.

A ideia do arquivamento de si, tal qual os dispositivos arquivísticos, vem se modificando ao longo do tempo, proliferando outros intuitos, diferentes de outros mais antigos. Dessas alterações, o avanço digital acaba sendo indissociável das novas práticas e também das novas questões para este tempo. Para Gomes (2004, p. 11), “foi a partir do século 18 que “indivíduos comuns passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si”. Segundo Lejeune (2008, p. 257), registros fotográficos somente se popularizaram na primeira metade do século 20, “enquanto que registros audiovisuais apenas depois da década de 70”. Os diários são a prática mais recorrente de escrita de si ou de narrativa autobiográfica. Difundiram-se no século 19 e se estima que na França, um país de escolaridade elevada e apaixonado por livros, “três milhões de pessoas mantivessem diários no final do século 20” (Lejeune, 2008, p. 257).

O fato é que a produção do *selfie* como este processo de arquivamento de si, imagético, textual e audiovisual, persegue o desejo de perenidade, desde uma função mais íntima relacionada com a verdade do tempo, como no caso dos diários, relacionado mais estritamente à data dos acontecimentos, como no caso das escritas autobiográficas, sujeitas às alterações e “refeituras”, ou, ainda, como no caso da fotografia como advento de colecionar mundos (Sontag, 2014). O *selfie* acaba sendo uma criação de arquivo de si, tanto pública quanto privada, na qual “arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e a morte” (Artières, 1998, p. 32).

Seguimos com dúvidas se a ideia apresentada por Artières (1998) sobrevive em nosso tempo, ou então, se a permanência e sobrevivência no tempo e na história é ainda uma questão pertinente. Em um tempo de registro e dataficação⁷ das coisas do mundo e, ainda, em um tempo pós-pandêmico, há uma necessidade de comprovação ou afirmação de existência no tempo presente. Ir a um show, frequentar restaurantes, lugares nos holofotes do *hype*, reuniões, encontros, o trabalho, um caminho, o banal do cotidiano espetacularizado, uma refeição *aesthetic*, tudo precisa não apenas ser registrado, mas compartilhado no contexto das redes sociais. Sobre este aspecto, Branco (2017) nos explica:

Com a internet, deixamos a era do arquivamento de si individual para a do arquivamento de si coletivo. Diários e autobiografias, como os conhecemos, sempre existirão [...], mas serão minoria no mundo das memórias integradas e interativas,

criadas coletivamente a partir de postagens próprias, comentários em postagens alheias, compartilhamentos, intervenções, críticas, imagens, vídeos e citações (Branco, 2017, p. 61).

O *selfie* e a produção de arquivos de si, no contexto das redes sociais, têm cada vez mais representado o que chamamos de produção de conteúdo. Se antes os tabloides, revistas de fofocas e alguns programas de televisão tratavam de expor a intimidade de artistas, por exemplo, hoje em dia o que se vê é uma máquina financeira de domínio dos próprios artistas. Há um interesse em conhecer a intimidade dessas pessoas, acompanhar seu dia a dia, perceber e reproduzir muitos de seus comportamentos e escolhas. É possível acompanhar pequenos e grandes acontecimentos em suas vidas, e isso atrai seguidores, audiências, engajamento e, portanto, investidores, mobilizando parcerias, colaborações, patrocínios, permutas etc.

Evidentemente, esses recursos e intentos de compartilhamento do banal do dia a dia não se restringem apenas aos artistas etc., mas se tornou uma prática comum a todos que acessam tais redes sociais, em alguns casos viralizando tais conteúdos e permitindo que audiências/espectadores viralizem e se tornem também legitimados como produtores de conteúdo. Sobre isso, Beiguelman (2021) indica:

Registra-se tudo no afã de marcar um momento. Ainda que seja para apagar em 24 horas, em um microfilme no Stories do Instagram, alguma coisa tem que ser gravada, capturada e divulgada. E é isso que faz da cultura pop, cada vez mais intoxicada pelo passado, algo tão intrigante (Beiguelman, 2021, p. 141).

Entre engajamentos, *likes* e *dislikes*, os processos de compartilhamento de arquivos de si não obedecem a qualquer seleção aparente, de modo que o *self* parece estar se tornando o presente em si, sua condição de existência e produção. Sobre isso, temos percebido que os perfis em determinadas redes sociais têm atestado presenças e existências, e temos olhado com desconfiança para os sujeitos que não possuem perfis. Conhecer uma pessoa no Tinder, realizar uma entrevista de emprego são, entre tantas outras, situações em que se gera desconfiança sobre a própria identidade ou a existência pública de determinada pessoa quando de sua não-presença nas redes sociais.

A produção de *selfie*-arquivos também se evidencia em *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), não no caráter da espetacularização do banal do dia a dia, tendo em vista que não é feita menção sobre as redes sociais, mas no sentido da não seleção de tais arquivos. Isso se mostra na disposição dos elementos cênicos, seus dispositivos arquivísticos (sacos plásticos) não categorizados, não organizados, espalhados e armazenados em caixas quaisquer, aos montes e aos cantos. Tal característica também se mostra quando, em um dos tantos atos de vasculhar as memórias, o personagem esbarra com imagens das quais não quer se recordar, ou que então são mostradas muito rapidamente como projeção ao fundo da cena, indicando desimportância.

Indícios pós-selfie

Se o espetáculo *Memórias para um menino do ano 2000* (2023) nos apresenta a sensação de impotência e vazio na procura por memórias relacionadas aos arquivos de si, quando elas inexistem nos dados disponíveis ao assistente digital, ou seja, que não foram depositadas no sistema, talvez um outro vazio se abra no hiato do arquivamento *selfie*: Há vazio maior do que o excesso de tudo? Se escolher é também abandonar, há que pensar que em nosso tempo temos escolhido pouco, no sentido de selecionar, com relação à produção de dados/arquivos, incluindo nisso o *selfie*. Em nosso tempo “não somos mais obrigados a selecionar as lembranças” (Branco, 2017, p.41) – uma vez que “nenhuma sociedade jamais produziu arquivos como faz a nossa deliberadamente, não só por conta dos meios técnicos de reprodução e preservação, mas também por seu zelo supersticioso, sua veneração pelo vestígio” (Lejeune, 2008, p. 14). Avançamos ainda um pouco mais na ideia com Jeudy (2005), quando nos diz “o que estaria impulsionando a conservação para o futuro não é mais a angústia da perda dos vestígios, mas sim o medo de não ter nada para transmitir” (Jeudy, 2005, p. 46).

São tantas as possibilidades de registro, por si ou por terceiro, que por mais que um indivíduo deseje passar despercebido, invisível, sem perfil, dificilmente conseguirá fazê-lo. Assim, temos também por característica desta era um arquivamento forçado, ainda que mínimo, ainda que involuntário, ainda que à revelia do indivíduo que se percebe objeto deste arquivo. Neste mundo não há lugar para satisfazer o desejo do poeta Manuel Bandeira, de desaparecer tão completamente a ponto de não deixar sequer seu nome (Branco, 2017, p. 61).

Retomando a leitura do espetáculo *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), na cena em que coabitam presente, passado e futuro do personagem, com a simulação de um corpo morto e plástico, a sensação que tange a imagem é a de questionamento sobre: o que vêm depois? Qual o destino dos *frames* da memória em turbilhão/nuvem, depois do fim? Ergo essa pergunta ciente de que ela mereceria uma série de estudos só seu, mas intento que ela possa disparar alguma mobilização no que se abre aqui. Talvez projetando alguma questão que envolva o futuro, mas que, não de forma demasiada, possamos mirar alguma coabitação fora do delírio tecnológico e arquivístico de si. Uma mira, pelo menos, pós-*selfie*.

A memória em nuvem é uma moeda para barganha no terreno do céu anti-esquecimento e, por sua vez, as *bigtechs* são messias guiando um rebanho em sua construção algorítmica.

Basta que vejamos Vint Cerf, um dos pais da internet e vice-presidente do Google, citado em 2017 por Branco, quando indicava que “a humanidade corre o risco de passar por um apagão de memória”, “fotos de família, documentos importantes de trabalho salvos em arquivos digitais na nuvem ou em HD, correm risco de extinção porque, com o constante avanço da tecnologia, podem se tornar invisíveis” (Branco, 2017, p. 102), sendo sua solução/proposta o uso de servidores na nuvem, a fim de “a memória estar acessível a novas gerações” (Branco, 2017, p. 102). Esse parece um problema e uma solução bastante pertinente para uma das maiores *bigtechs* do mundo, que, ao lado da Apple, Amazon, Microsoft e Facebook, colonizam nossos imaginários sobre o tempo, sobre a memória e sobre o esquecimento. Vejamos o que denuncia Beiguelman (2021):

É isso que o antropólogo indiano Arjun Appadurai chama de “nostalgia imaginada”. Fruto de um conjunto de técnicas de merchandising, essa nostalgia publicitária cria experiências de perdas que nunca aconteceram. É possível localizar esse movimento nos anos 1990, quando as fronteiras do debate sobre a memória coletiva transcenderam os limites acadêmicos e ganharam contornos de acontecimentos transnacionais e eventos midiáticos. [...] E foi isso que fez com que a memória, do ponto de vista temático e estético se convertesse, dos anos 1990 para cá, em um desafio intelectual e em uma *commodity* de consumo. [...] Mas hoje esse *boom* relacionado à memória e a nostalgias inventadas se dá em outro contexto, profundamente marcado pelo desaparecimento do sujeito social, tragado pela uberização da vida e na encruzilhada do Antropoceno, que corrói as perspectivas de futuro. A sensação é de asfixia geral sob as normas do automatismo tecnofinanceiro, como denominou o filósofo italiano Franco Berardi, e essa é uma das explicações para o surto de passados inventados que vivemos (Beiguelman, 2021, p. 144).

Esses tópicos parecem circunscrever a cisma com a noção de memória que temos atualizado e, com elas, as nuances de um esquecimento programado. Isso, lembremos, insere-se em um contexto de devastação ecológica, ambiental e climática e de produção de lixo tecnológico sem precedentes. Talvez o excesso de produção do *selfie* diga mais sobre um excesso de presente e de presentificação, do que sobre uma preocupação com o que fica, com o que ficará e com o que resta. Há uma desmedida nesse sentido.

Retomando *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), esse não parece ser um ponto discutido no espetáculo, que se costura pelas linhas do tempo e do *selfie*, que prevê a possibilidade e a impossibilidade do acesso às memórias a partir dos recursos de armazenamento de dados, mas que não atenta para a mais intensa ação e produção da inteligência artificial. Sé é bastante plausível o tipo de arquivamento de si realizado pelo personagem do ano 2000, a rememoração realizada no espetáculo está mais ligada a uma rememoração que já fazíamos há algum tempo, do que com alguma que – talvez – faríamos em 2070.

No tempo da pós-verdade (Santaella, 2020), produzir imagens já não é um advento exclusivamente humano, tendo em vista os recursos de reconhecimento facial, inteligência artificial (I. A.), *machine learning*, *deepfake* e criação de situações e corpos que jamais existiram na experiência. No tempo da pós-verdade, nem mesmo o *selfie* e a produção de arquivos de si atesta coisa alguma. Como poderíamos acreditar na memória gerada após o turbilhão? Ainda que sem resposta definitiva, cabe retomar a observação de Branco (2017, p. 34), quando nos diz que “as palavras que organizam a memória não são a memória, nem sua reconstituição”. Podemos dizer o mesmo sobre as imagens, outrora tidas como prova do tempo. Se entendemos que o arquivo não é a memória em si, os imaginários também não o são, assim como as narrativas, mas a indissociabilidade desses agentes, sim, seria capaz de produzir – ou de seguir produzindo – a memória.

Ainda que o menino vivido no espetáculo acesse suas memórias como se as tivesse produzido no ano 2000 ou ainda antes, no presente (2023), sobre a influência do domínio dos dados pelas *bigtechs*, pela maquinaria algorítmica e pela produção de imagens realizadas pela I. A., seria cauteloso indicar-lhe uma estratégia pós-*selfie* como resposta à pasteurização das imagens de si, já munido da ruína do código informático, “uma dissidência não só estética, mas também política”

(Beiguelman, 2021, p. 160). Um modo de “desobediência tecnológica” capaz de, talvez, apropriar-se do potencial criativo dos dispositivos do nosso tempo como resposta à autoridade do “colonialismo dos dados e a eugenia maquínica da cultura digital” (Beiguelman, 2021, p. 161).

Considerações

O arquivamento da vida, a dataficação das coisas, tudo vira dados, tudo ‘precisa’ virar dados. Somos levados a pensar que essa é uma verdade, uma ontologia que parece, no mínimo, dicotômica, em tempos de pós-verdade. Toda essa vida gerada (dados), alocada em um terreno na nuvem, na verdade é moeda em torno da qual a vida (mesmo) tem orbitado. O que entendemos como nuvem, esse lugar do ciberespaço para armazenar dados, na verdade, ao contrário do que se possa imaginar, demanda espaços físicos geridos pelas *bigtechs* citadas anteriormente, localizados no norte global.

Talvez essas questões não necessariamente façam parte das memórias deixadas ao menino do ano 2000. Há questões dramatúrgicas no espetáculo que se ligam mais ao imaginário coletivo sobre a memória, sua abordagem tanto emotiva quanto factual na composição de narrativas ficcionais e pessoais do intérprete-criador, mas há sim um contexto evocado mesmo para além das escolhas artísticas e que poderiam ser um interesse: a morte e o esquecimento não como escombros do passado, mas como artigo de luxo. O pós-*selfie* como fresta no antropoceno.⁸ Vejamos o que Branco (2017) nos indica:

Em outras palavras, após o surgimento da internet, passou-se a morrer de modo menos definitivo. [...] Um transgressor da lei que cumpriu a pena que lhe foi imposta; uma professora que deseja não ver menção a uma condenação de 40 anos atrás por tráfico de drogas; uma aspirante a atriz que depois de um filme erótico se torna apresentadora do mais bem-sucedido programa infantil das últimas décadas. [...] É nesse contexto de mudança de perspectiva que o tema do direito ao esquecimento vem sendo tratado com mais vigor ultimamente (Branco, 2017, p. 103-119).

Disso, cabe retomar ainda a pequena sinopse apresentada pelo espetáculo:

Em 2070, nada é mais como era antes. Só restam as memórias. Guardadas, esquecidas, perdidas ou inventadas, cada memória tem sua forma única. Doces ou não, as memórias possuem vida própria. Mas será que ainda conseguem viver dentro do corpo? (Memórias, 2023, n.p.).

Isto que os artistas do espetáculo questionam, pese o que pareça uma solução, na verdade me faz retomar o indicado na introdução deste estudo. Produzir arquivos não é o mesmo que produzir memórias. O arquivo produz não memórias, mas com e a partir do relacionamento com o corpo produz imaginários, que, em sua multiplicidade, produz narrativas, que, em sua experiência, produzem memórias e que, por fim, podem produzir histórias.

Assim como não há memória fora do corpo, esse segue sendo um paradoxo da permanência no tempo; uma – talvez – disputa. Memória fora do corpo é arquivo, memória no corpo é corpo-arquivo (Dantas, 2012; Lepecki, 2010; Taylor, 2013). Sobre a produção de arquivos de si como *selfie*, em nosso tempo, talvez ainda estejamos chamando isso de produzir memórias, mas acredito que em outro tempo futuro utilizaremos algum outro termo. Por enquanto, seguimos produzindo *selfie* como ruínas, um tema bastante caro ao imaginário produzido pela fotografia desde o final do século XIX. No entanto, “diante dos desmoronamentos cotidianos que consomem patrimônios e desastres ecológicos e políticos, que engolem vidas e soterram paisagens, o que prevalece é o sentido da catástrofe, do tempo que não terá um depois” (Beiguelman, 2021, p. 156)

Talvez, para um menino dos anos 2000, seja interessante alertá-lo sobre dois aspectos essenciais: o primeiro, com relação à produção de experiências, sensações, afetividades, narrativas e toda sorte de vida que somente a ação do/no presente produz no corpo. O segundo, talvez seja um alerta não sobre a produção de si em imagens/arquivos apenas, mas pensar nos dispositivos e no armazenamento de dados.

Arquivos aos montes se empoeiram nas estantes não visitadas, escritos, vestígios não lidos, imagens não vivenciadas, não compartilhadas, sem produção de imaginários, sem produção de narrativas, sem memória, sem validação histórica etc. Acho que ainda estamos num olho do furacão em que a vida se torna dados. Nós nos tornamos dados nos turbilhões algorítmicos de uma existência capitalizada. Nossas danças vão na mesma onda e a promessa é de que digitalizar e disponibilizar em rede é o mesmo que produzir memória. Acho que a questão da memória segue no mesmo hiato; apenas mudamos a mídia e a colocamos como ponto ontológico. Dessa perspectiva o que se vê são poeiras digitais, ou seja, o mesmo acúmulo de desinteresse dos antigos arquivos, em antigas estantes. Dito ainda de outro modo: à dança, assim como à efemeridade da vida, cabe

seu registro como pintura, depois como fotografia, depois como filme, depois ciberespaço, depois metaverso *etc.* É a mesma promessa de prolongar as imagens como razão semelhante à experiência, produzir arquivos em imagens como promessa de memória.

O que se vê, repito, é um amontoado de dados empoeirados com pouco ou nenhum contexto, quando a mira é a memória. A imagem dos dispositivos da memória em turbilhão esvoaçante na cena de *Memórias para um menino do ano 2000* (2023) também nos mostra isso. A ação do vento e a ação do corpo da experiência condizem mais com a memória do que os sacos plásticos voando, ou seja, sem a ação que mobiliza os arquivos e sem o corpo da experiência, os arquivos são apenas materiais (fílmico, plástico, digital *etc.*) jogados ao chão e empoeirados no esquecimento.

Já ao sabor das *bigtechs* (sim, as *bigtechs* são donas dos nossos dados, portanto, há lucro, portanto, há vigilância e dominação), a memória passa longe, sobretudo se a sua moeda de troca for o esquecimento de quem não esteja disposto a ‘comprar um terreno’ na nuvem digital. Nessa toada, a um menino do ano 2000, assim como para nós mesmos, talvez caiba pensarmos em uma época “em que a memória se tornou um souvenir descartável e qualquer violência se converte em imagem de consumo fácil” (Beiguelman, 2021, p. 159) e, por isso, conceber uma estratégia pós-*selfie*, para mirar nossa produção arquivada desde uma abordagem “sobre a tecnologia e o futuro de maneira mais analítica, mais irônica e menos desesperada” (Beiguelman, 2021, p. 159), operar o pós-*selfie*, talvez, como “iminência da perda dos dados”, “estéticas da memória que pressupõem o irrecuperável, a falha e a lacuna como padrão, e não como exceção, no ecossistema de armazenagem digital” (Beiguelman, 2021, p. 159).

Considero, ainda, que o presente estudo avança pouco no que concordamos sobre o pensamento de que o corpo é o lugar de manifestação da dança e de sua memória, de que é também no corpo o local de sua rememoração, o *reenactment* (Franko, 2017; Baldacci; Franco, 2022) dos arquivos em si. Estamos/seguimos de acordo com relação a isto. Porém, indo com mais afinco aos dados e arquivos digitais, a síntese arquivo-memória não é capaz de se sustentar sem que, minimamente, considere-se seus agentes arquivísticos, imaginários, narrativos, memoriais e históricos. E, em 2070, para um menino do ano 2000, seus indícios pós-*selfie*.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Daniel Silva. **Choreobox: objetos hipercoreográficos ou partículas do tempo em Dança**. 2022. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- AWARI. **Inteligência Artificial Web 4.0**: A IA como impulsionadora da próxima etapa da web. 20 jul. 2003. Disponível em: <https://awari.com.br/inteligencia-artificial-web-4-0-a-ia-como-impulsionadora-da-proxima-etapa-da-web/#:~:text=A%20IA%20Web%204.0%20permite,web%20mais%20eficiente%20e%20satisfat%C3%B3ria>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- BALDACCI, Cristina; FRANCO, Susanne. **On Reenactment**: Concepts, Methodologies, Tools. [S.l.]: Accademia University Press, 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BRANCO, Sérgio. **Memória e esquecimento na internet**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- CASAGRANDE, Cledes Antonio. Interacionismo simbólico, formação do self e educação: uma aproximação ao pensamento de GH Mead. **Educação e Filosofia**, v. 30, n. 59, p. 375-403, 2016.
- DANTAS, Monica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Revista Cena**. Porto Alegre, v. 2, n. 11, p. 1-24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- FRANKO, Mark (Ed.). **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. [S.l.]: Oxford University Press, 2017.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**: a título de prólogo.. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GUIMARÃES, Aline Pinheiro Macedo; SILVA NETO, Melchisedech César. A formação do self e a dependência afetiva: uma revisão bibliográfica da abordagem centrada na pessoa. **Revista do NUFEN**, v. 7, n. 2, p. 48-77, 2015.
- HINSHELWOOD, Robert Douglas. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Tradução de Elisa Dias Velloso. Porto Alegre: Artes Médicas. 1992.
- INSPER. **Você sabe o que é dataficação?** Algumas empresas ganham rios de dinheiro com isso. 2021. Disponível em: <https://www.insper.edu.br/noticias/voce-sabe-o-que-e-dataficacao-algumas-empresas-ganham-rios-de-dinheiro-com-isso/>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia das letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

MADUREIRA, José Rafael. **Emile Jaques-Dalcroze**: sobre a experiência poética da rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/435623>. Acesso em: 8 jan. 2024.

MEAD, George Herbert. **On Social Psychology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

MEMÓRIAS para um menino do ano dois mil. Espetáculo de dança contemporânea. Santa Maria, 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

ROGERS, Carl R. **Terapia centrada no cliente**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?**. [S.l.]: Editora Estação das Letras e Cores, 2020.

SILVA, Suzane; RESENDE, Fellipe; NETO, Manoel; TEIXEIRA, Rodrigo. Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa. (Orgs.). **Pesquisa em artes cênicas em tempos distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 10. P. 182-201.

SONTAG, Susan. **On Photograph**. Nova York: Penguin, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena; ROSA, Carlos Mendes. A sombra de um corpo que se anuncia: corpo, imagem e envelhecimento. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 17, p. 251-264, 2014.

VIOLA, Eduardo; BASSO, Larissa. O sistema internacional no Antropoceno. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, 2016.

WINNICOTT, Donald Winnicott. Distorção do ego em termos de verdadeiro e falso self. In: WINNICOTT, Donald Winnicott. **O Ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artmed, 1983. P. 128-139.

NOTAS

-
- 1 Ficha técnica: Direção: Geison Sommer e Júlia Urach; Intérprete-criador: Helder Machado; Trilha sonora: Ronaldo Palma; Figurinista: Henrique Goulart; Design de projeção: Núcleo de Investigação do Corpo e Tecnologias; Voz: Anderson Martins; Operação de som e projeção: Júlia Urach; Operação de luz: Geison Sommer; Produção audiovisual: Júlia Urach e Marcos Oliveira; Animação: Jamille Marin e Leonardo Martins; Fotografias: Marcos Oliveira; Produção: Núcleo de Investigação do Corpo e Tecnologias.
 - 2 Fala presente na cena descrita (Memórias..., 2023, n.p.).
 - 3 <https://www.danielwurtzel.com/>.
 - 4 Figura e princípio essencial em práticas afroreferenciadas, em perspectivas e epistemologias decoloniais e de encruzilhada.
 - 5 Segundo a plataforma de ensino Awari, a Web 4.0 está intimamente vinculada à Inteligência Artificial e “se baseia em dois conceitos-chave: a web semântica e a internet das coisas. A web semântica visa atribuir significado e contexto aos dados, permitindo que as máquinas compreendam e processem as informações de forma mais inteligente. A internet das coisas, por sua vez, é a interconexão de dispositivos e sensores que coletam dados em tempo real. Com a IA Web 4.0, essas duas abordagens se combinam para criar uma experiência mais personalizada e inteligente para os usuários” (Awari, 2023, n.p.).
 - 6 Assistente virtual Amazon.
 - 7 Esse termo apareceu pela primeira vez em um ensaio publicado em 2013 pela revista americana *Foreign Affairs*. No texto, intitulado *The Rise of Big Data*, o jornalista Kenneth Neil Cukier, editor de dados da revista inglesa *The Economist*, e Viktor Mayer-Schoenberger, professor na Universidade de Oxford, utilizaram essa expressão para descrever a prática de transformar diversos aspectos das nossas vidas em dados que geram informações para a criação de valor (Insper, 2021, n. p.).
 - 8 Termo que designa o período em que a ação humana se torna protagonista dos efeitos sobre o planeta Terra (Viola; Basso, 2016).

A montagem como técnica e possibilidade de crítica à modernidade. O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*

Montage as a Technique and a Possibility for Criticizing Modernity. The Panel I Saw the World... It Began in Recife

El montaje como técnica y posibilidad de crítica a la modernidad. El panel Yo vi el mundo... comenzaba en Recife

Ana Carolina de Freitas Trindade

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: acarol.ftrindade@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8565-5369>

Fernando Diniz Moreira

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: fernando.moreira@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1387-4036>

RESUMO

O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-29) é um importante marco na história da arte moderna brasileira, não apenas por ter inaugurado o Salão Revolucionário, de 1931, mas também por apresentar diversas facetas de um mundo que Cícero Dias considerava moderno. O painel foi possível por meio da união – montagem – desses fragmentos coletados do seu cotidiano ou narrados por outros. São as luzes, cores e formas do Nordeste interiorano, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, do mar e sobrados do Recife e das tradições aristocráticas e populares que Dias representou o seu mundo. Este artigo objetiva analisar a referida obra e como, por meio da

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas; MOREIRA, Fernando Diniz. *A montagem como técnica e possibilidade de crítica à modernidade. O painel Eu vi o mundo...ele começava no Recife*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54189> >

estratégia da montagem, técnica associada às vanguardas artísticas, Dias apresentou suas impressões e crítica às imagens da modernidade benjaminiana.

Palavras-chave: *Cícero Dias; Recife; montagem; modernidade.*

ABSTRACT

The panel *I Saw the World... It Began in Recife* (1926-29) is a significant milestone in the history of Brazilian modern art, not only for having inaugurated the Revolutionary Salon of 1931 but also for presenting various facets of a world that Cícero Dias considered modern. This was achieved through the union – montage – of fragments collected from his daily life or narrated by others. It encompasses the lights, colors, and forms of the Northeastern countryside, sugarcane mills, manor houses and slave quarters, the sea and townhouses of Recife, and aristocratic and popular traditions that Dias represented his world. This article aims to analyze this work through the strategy of montage, a technique associated with artistic avant-gardes, as a critical possibility to think about the images of modernity as suggested by Walter Benjamin.

Keywords: *Cícero Dias; Recife; montage; modernity.*

RESUMEN

El panel *Yo vi el mundo... Él comenzaba en Recife* (1926-29) es un hito importante en la historia del arte moderna brasileña, no solo por haber inaugurado el Salón Revolucionario de 1931, sino también por presentar diversas facetas de un mundo que Cícero Dias consideraba moderno. Lo logró a través de la unión – montaje – de estos fragmentos recogidos de su vida cotidiana o narrados por otros. Son las luces, colores y formas del interior del Nordeste, de los ingenios de caña de azúcar, de las casas-grandes y senzalas, del mar y los sobrados de Recife, y de las tradiciones aristocráticas y populares, Dias representó su mundo. Este artículo tiene como objetivo analizar esta obra a través de la estrategia del montaje, una técnica asociada a las vanguardias artísticas, como una posibilidad crítica para pensar las imágenes de la modernidad, tal como sugirió Walter Benjamin.

Palabras clave: *Cícero Dias; Recife; montaje; modernidad.*

Introdução

Ao longo da história, a complexidade da vida urbana tem sido representada e compreendida por meio de diversas formas artísticas. Em determinados períodos, essa relação se intensificou, como nas primeiras décadas do século XX com os movimentos de arte vanguardas, quando o ritmo do processo de modernização, impulsionado pela Revolução Industrial, transformou a materialidade e a experiência nas cidades ocidentais.

As novas experiências urbanas foram fundamentais para expressão destes movimentos de vanguarda, como nas pinturas de Boccioni, em Milão, e de Delaunay, em Paris, por volta de 1910, e nos filmes dos irmãos Lumière, em 1895. A cidade moderna era um cenário de experiências inéditas: a aglomerações nas estações de trem, atividades nas fábricas, movimento frenético de pessoas e mercadorias, a constante ida e vinda dos bondes, as vitrines das lojas, os passeios lotados, a falta de moradia, os contrastes, a pobreza e o tempo meticulosamente marcado pelos relógios. Essas mudanças não só influenciaram a evolução tecnológica, mas também reconfiguraram a maneira de ver, viver, pensar, representar e planejar as cidades.

Ainda que esse interesse pela cidade se remetesse a uma arte produzida na Europa e, depois, nos Estados Unidos, no Brasil, a atenção às cidades também conduziu a arte à prática da vida.¹ O pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003), um importante representante da emergente cena moderna brasileira, produziu diversos trabalhos nos quais explorou as cores, personagens e elementos do *Nordeste úmido*² como arte. Apesar de ter circulado pela cena cultural carioca e paulista, consideradas centrais na arte moderna brasileira, Dias apresentou outras imagens de um Brasil que, embora ligadas a essa cena, eram distintas da arte das grandes metrópoles brasileiras.³

Com uma vasta quantidade de obras que dialogam direta ou indiretamente com os espaços rural e urbano, especialmente o de Recife, direcionamos nosso estudo ao painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-29). Uma de suas primeiras obras, e também a mais importante, o

painel não apenas rompeu com padrões de práticas e representações artísticas, mas apresentou várias faces da modernidade. Mas que mundo é este que Cícero Dias pintou? O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre quais representações do Recife sua obra nos abre para pensar a imagem da modernidade.

Para atingir tal objetivo, o trabalho foi estruturado em três partes. A primeira compreende um panorama da cidade que dá nome à obra durante as primeiras décadas do século XX, englobando a infância de Dias até quando realizou a pintura do painel. A segunda parte abrange a leitura e análise do referido painel e, buscando identificar que elementos simbólicos e compositivos compõem o Recife e o mundo apresentados por Dias. Por último, a partir da experiência de analisar o painel, faremos uma reflexão sobre o processo da montagem, técnica herdada das vanguardas, como possibilidade para pensar relações entre o mundo de Dias e a imagem da modernidade benjaminiana.⁴

O Recife no alvorecer do século XX

Cícero Dias viveu poucos anos de sua longa trajetória⁵ no Recife. Ainda sim, a cidade se faz presente nas várias formas – cores, símbolos, personagens e materialidade – nas diversas fases e tempos de sua obra. Durante as três primeiras décadas do século XX, Dias pôde testemunhar uma série de ações que alteravam não apenas a forma – materialidade e fisionomia – da cidade, mas também a maneira como aqueles que lá circulavam e viviam, relacionavam-se com ela. Esse período coincide com a busca de uma imagem de modernidade e identidade nacional, na qual a arte moderna e a arquitetura foram importantes janelas de visibilidade. Assim, para entender os motivos ou “intenções”⁶ de Dias com seu painel, é preciso retroceder um pouco no tempo para compreender o contexto no qual o artista viveu. Para tanto, buscaremos entender quais mundos Dias viu e conviveu até a apresentação do painel *Eu vi o mundo*.

Dias nasceu e cresceu na Zona da Mata pernambucana, região que abrigava os mais importantes e prósperos engenhos do estado. Filho da elite açucareira, foi educado entre os engenhos Jundiá, Noruega e Contendas, por sua tia e madrinha Angelina, que, segundo memórias do artista, utilizou a música, os elementos cotidianos da cultura portuguesa e popular e, sobretudo, da paisagem e seus personagens locais, para lhe apresentar o mundo que, definido por ele, era “mágico” (Dias,

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas; MOREIRA, Fernando Diniz. **A montagem como técnica e possibilidade de crítica à modernidade. O painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife***

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54189> >

2011, p. 13-14). Dias cresceu influenciado pela cultura canavieira: a luz e as cores do Nordeste úmido, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife, para onde frequentemente ia.⁷

O Rio de Janeiro também foi uma referência importante para a vida e obra de Cícero Dias. Aos treze anos (1920), mudou-se para a cidade para estudar no Colégio São Bento. Aos dezoito, iniciou os cursos de Arquitetura e, em seguida, Pintura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), mas não os concluiu. Na década de 1920, Dias frequentou galerias, bares e restaurantes, integrando-se rapidamente à cena intelectual e cultural carioca, composta por figuras como Graça Aranha, Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Dante Milano, Murilo Mendes, Di Cavalcanti, Ismael Nery, entre outros. Esse convívio o aproximou dos modernos brasileiros, das histórias de Paris, incluindo relatos sobre vanguardistas como Blaise Cendrars, Ferdinand Léger e Marc Chagall.

O Rio de Janeiro foi o local em que Cícero Dias passou a maior parte de sua infância e juventude; ainda assim, Pernambuco e Recife foram fundamentais para o desenvolvimento de sua obra. Mesmo morando na então capital do Brasil, ele pôde acompanhar e vivenciar um período de significativas transformações no Recife, iniciadas ainda nas últimas décadas do século XIX.

Amplamente estudado por diversos autores,⁸ esse processo teve várias fases e características específicas, seguindo o exemplo de outras grandes cidades brasileiras. Nas duas primeiras décadas do século XX, esse processo foi estruturado em três eixos: reorganização da circulação e modernização dos portos, incluindo drenagem e melhoria das conexões ferroviárias; embelezamento da cidade, com alargamento de avenidas, criação de parques e reformas de edifícios públicos; e melhoramento das condições sanitárias, com planos de saneamento, campanhas de vacinação e desinfecção de casas. Essas ações visavam impulsionar a economia e apresentar, às nações europeias, a imagem de um país próspero, civilizado, higiênico e moderno.

Dias nasceu e cresceu neste momento, no qual Recife era um importante entreposto comercial devido à sua condição portuária natural e de onde partiam variadas rotas de circulação de pessoas e mercadorias. Por isso, o porto e seu bairro – Bairro do Recife – foram o principal alvo para as primeiras reformas urbanas que visavam atender às novas demandas do comércio internacional.



Figura 1: Francisco du Bocage. Fotografia das obras do porto do Recife: demolição dos quarteirões e construção dos armazéns, 1913-14. Col. Benício Dias. Vila Digital – Fundaj.

Além de melhorar a infraestrutura para receber navios maiores, a modernização do porto do Recife incluiu a construção de diques, armazéns, novas docas, aterros e ramais ferroviários, que visavam otimizar o escoamento, sobretudo do açúcar, para o porto. Essas novas estruturas separavam o bairro da frente da água, criando uma nova paisagem urbana, como mostram registros fotográficos e postais da época (Figuras 01 e 02). A reforma também contemplou a remodelação do entorno do porto, redesenhando ruas, lotes e edifícios, e construindo praças, áreas livres, iluminação pública, um novo sistema viário e os trilhos dos bondes, que permitiram maior agilidade e velocidade às relações. Uma nova imagem e experiência de cidade criada encantava e seduzia seus habitantes e visitantes (Figura 2).

O projeto de modernização do porto e do bairro do Recife se estendeu até meados da década de 1920, e Dias provavelmente sentiu os impactos dessas mudanças em suas idas e vindas ao Rio de Janeiro, desde 1920. A demolição de grande parte do tecido urbano preexistente e dos sobrados coloniais permitiu a construção de uma nova cidade, contrastando com a antiga de feição portuguesa (Figura 1). O bairro, que antes abrigava diversos usos relacionados à atividade portuária, comercial e residencial, passou a abrigar apenas usos relacionados ao porto, enquanto os bairros vizinhos – São José e Santo Antônio –, no quais Dias manteve seus ateliês no início dos anos 1930, passaram a desempenhar a função de centralidade para cidade, para os quais diferentes perfis sociais e econômicos eram atraídos pela tradição comercial e pela presença das grandes instituições públicas.⁹

RECIFE-NOVO



A praça Afonso Penna, de onde se irradiam as bellas avenidas do bairro do Recife



A praça Afonso Penna e seus magestosos edificios

Figura 2: Propaganda do traçado e edifícios da Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no Bairro do Recife. Revista de Pernambuco, abr. 1925.

Embora necessárias para melhorar a salubridade e o crescimento da cidade, as ações que moldaram o “novo” Recife buscavam romper com a imagem da cidade anterior, desconsiderando e eliminando quase tudo o que preexistia. A cidade preexistente, reconhecível nos bairros de São José, praticamente intocada, e Santo Antônio, que já contava com edifícios ecléticos, mantinha a fisionomia colonial, com suas ruas tortuosas e altos sobrados com telhados e empenas à vista. Essas imagens eram vistas como um fantasma que assombrava o desejo de progresso defendido pela elite econômica.¹⁰ A nova imagem de uma cidade planejada, com edifícios e ruas cuidadosamente

desenhados, representava a fantasmagoria dos efeitos da modernização, uma alegoria dos sintomas da modernidade analisados por Benjamin (1929; 1935; 2009) nas estruturas criadas em Paris, no século XIX; portanto, uma alegoria dos efeitos da modernização. É em meio a essas várias imagens, que, conforme veremos, Dias mergulhou para montar seu mundo (painel).

Eu vi o mundo... ele começava no Recife

Profuso, confuso, dramático, erótico, infantil, saudosista, moderno e revolucionário.¹¹ Variados são os adjetivos que tentam dar conta do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (Figura 3). Considerado uma das obras-primas de Cícero Dias e do modernismo brasileiro, o painel não se destaca apenas por suas dimensões e técnicas, mas também pela riqueza do seu conteúdo, que expressa as percepções e as experiências de um mundo em que o pintor viveu e que lhe fora narrado.

Utilizando meios geralmente não convencionais – aquarela – em obras destinadas a salões e galerias de exposição, Dias pintou seu painel entre os anos 1927 e 1929, em um de seus ateliês, localizado no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Porém, sua apresentação apenas aconteceu em 1931, durante a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, a convite de Di Cavalcanti. Apesar de já ter havido uma exposição de Dias no salão da Policlínica, em 1928, seu painel causou inúmeras reações. Mário de Andrade relatou essas reações em carta a Tarsila do Amaral:

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lucio Costa permitiu a entrada de todos os modernos e Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros [quadrados] com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano” (Andrade, 1931, p. 116-117).

Organizado pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, o “Salão Revolucionário” abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. Isso refletia seu esforço em renovar o ensino de arte no país e abrir as mostras oficiais, até então dominadas por artistas acadêmicos, à arte moderna. Se a ideia inicial da comissão organizadora pretendesse romper com a escola clássica e abrir o Brasil para a arte moderna, Cícero Dias foi além, graças à dimensão e ao conteúdo de sua pintura, como ele próprio relatou:

tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. [...] Decido colocar tudo num painel, onde o imaginário se espalhasse para todos os lados. O mais representativo seria a realidade onírica. Eu pintaria a própria vida numa superfície de mais de cinquenta metros (Dias, 2011, p. 55).

Fragmentado, *Eu vi o mundo...* reúne diversos elementos do cotidiano que o pintor coletou: pessoas, animais, objetos, cenas urbanas e rurais. Esses elementos se misturam na tela como desenhos infantis, caracterizados pela desordem e ausência de hierarquia, algo que muitos associavam à falta de acabamento ou técnica. Dias não apenas rompeu com essa prática, mas também explorou diferentes escalas e distorções, quebrando a rigidez das perspectivas. Sua cidade é apresentada como uma colagem de pequenos fragmentos. Stierli (2018) e Jacques (2018, 2018b) explicam que essa abordagem, além de constituir uma nova forma estético-expressiva que rompe com a tradição clássica de representação, pode ser vista como um “contramodelo” ao regime escópico monocular de perspectiva. Assim, ela oferece novas maneiras de ver e representar – narrar – a experiência na cidade.

Pode-se entender a obra de Dias como um documento histórico passível de leitura e interpretação, conforme defendeu Chartier (1991), considerando-a como um objeto material e não só um abstrato emissor semiótico. Isto porque a obra de arte, mesmo a pintura, não pode ser entendida como algo mimético, uma cópia pura e simples, como substituição ou como a realidade, mas deve incluir os vários modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringir a eles (Chartier, 1991, p. 184). Pode-se entendê-la como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como práticas materiais”, defendeu Meneses (2002, p.143-144).

Feito em homenagem ao político-abolicionista Joaquim Nabuco, também um menino de engenho, o painel que, inicialmente media 15 x 1,98m,¹² rompia com a ordem ou hierarquia típica das pinturas de painéis clássicos. Mas que mundo é este que Dias pintou? Que Recife interessou a Dias?

Dias pintou um mundo que não é dado, que não é visível, mas que é seu e que ele quer mostrar a todos. Foi nesse mundo de suas origens de menino de engenho que encontrou a essência do que também a arte de vanguarda se propunha afirmar. O seu mundo começava no Recife, mas, nele, havia fragmentos do Rio de Janeiro, Olinda e da Zona da Mata pernambucana. Um mundo da magia, do mito e do sonho, mas que tem regras, modos, leis e sentidos próprios.



Figura 3: Cícero Dias. Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926-1929. Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 198 x 1.200 cm. Enciclopédia Itaú Cultural.



Figura 4: Cícero Dias. Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926-1929. Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 198 x 1.200 cm. Marcação (nossa) dos fragmentos para análise.

Devido à dimensão do painel e à quantidade de elementos presentes, a análise foi dividida em dois momentos. No primeiro, buscou-se compreender a estrutura geral do painel, sua organização morfológica, conforme sugeriu Baxandall (2006), identificando como o mundo de Dias foi disposto, bem como os personagens, objetos e paisagens apresentados. No segundo momento, fragmentamos o painel de acordo com as temáticas organizadas e montadas pelo pintor (Figura 4).¹³

Utilizar papel kraft e aquarela (guache), materiais menos nobres para o mundo da pintura, que não permitiam, ao pintor, improvisos ou erros, mas que imprimiam leveza e delicadeza, parece ter sido fundamental para Dias construir seu mundo. Muito longe de estático, o seu Recife parece estar em movimento, como se fosse um balé, ou melhor, uma festa de carnaval, como os carnavais que já agitavam as ruas do Recife, nos anos 1920. Era um mundo que desafiava as leis da gravidade; levitava, flutuava ou parecia voar, como cenas de uma novela que não seguem uma cronologia, que podem acontecer na terra, no céu ou em meio às águas, que podem ser do rio ou do mar, como em um sonho em um terreno labiríntico e instável.

Labiríntico, o mundo representado por Dias têm, na água, um elemento conector, especialmente nas paisagens do Recife, Rio de Janeiro, Escada e Olinda. A água aparece em diferentes pontos do painel, seja serpenteando e misturando-se aos canaviais, encontrando-se com o céu, servindo

como horizonte ou sobreposta a outros elementos da tela. Nela, também há a presença humana, sugerida pelos barcos a vapor, jangadas e pequenos barcos à vela, tipos comuns da paisagem portuária recifense.

A arquitetura também está presente em diversos pontos da tela, ora isolada, ora formando conjuntos. Sem preocupação com um realismo formal, essas representações sugerem ruas coloniais, como as do centro do Recife ou do Rio de Janeiro. Há diferentes elementos e tipologias que remetem a diversos lugares e tempos: a casa-grande, a senzala, o moinho e as usinas de cana de açúcar, os sobrados do Recife com suas empenas, os palacetes de Santa Teresa ou dos arrabaldes recifenses, além das pequenas casas populares típicas da paisagem canavieira.

São representados também edifícios altos e arranha-céus que já faziam parte da paisagem carioca (fragmentos 05 a 08), como o Rio Palace Hotel (1910), em estilo *art déco*, inspirado nos primeiros arranha-céus de Chicago e Nova York, contrastando com a arquitetura colonial e as colunas jônicas que sustentam um terraço com piso de tabuleiro de xadrez, evocando o piso do Colégio São Bento, no qual Dias estudou, no Rio de Janeiro. Desta urbanidade carioca, também nota-se a referências ao Pão-de-Açúcar com o bondinho, cercado por colinas e pelo verde da Mata Atlântica; que remetem tanto à paisagem carioca quanto à zona-da-mata pernambucana.

O mundo de Dias inclui signos de transporte e locomoção de pessoas e mercadorias, tanto no campo quanto na cidade: carros de boi (fragmentos 02 e 07), cavalos (fragmentos 02 e 06), bicicletas, barcos (fragmentos 02 e 05), automóveis e até um avião (fragmento 07). A vegetação é um elemento presente em todo o painel, aparecendo como evidência de paisagens específicas ou como parte de uma crença, em formas variadas como flores nas mãos, jarros, jardins ou árvores, pontuando a paisagem e a arquitetura. Animais como bois, cavalos, mulas, aves (gaivotas, galinhas, galinhas da angola, passarinhos e pavões) e gatos (fragmento 03) também estão presentes. Há um aspecto fetichista na separação de certos objetos, como partes do corpo humano, objetos populares ou utensílios domésticos, que ganham maior destaque (fragmento 01).

A tela é construída a partir de tensões e choques entre os diversos cenários e contextos sociais, econômicos e culturais: do público ao privado e do rural ao urbano, por exemplo. Dias apresentou fragmentos que revelam as relações entre o privado e o público, com elementos da vida privada e

íntima, que cada cenário preserva ao longo do tempo (Figura 4). Esses ambientes parecem cada vez mais próximos ou condensados, gerando uma relação de conflito ou assombração, evidenciada pelas sombras das altas edificações com empenas e telhados que se projetam sobre a multidão reunida, evocando cenas de velórios, cortejos fúnebres e festas populares, típicas do Nordeste.

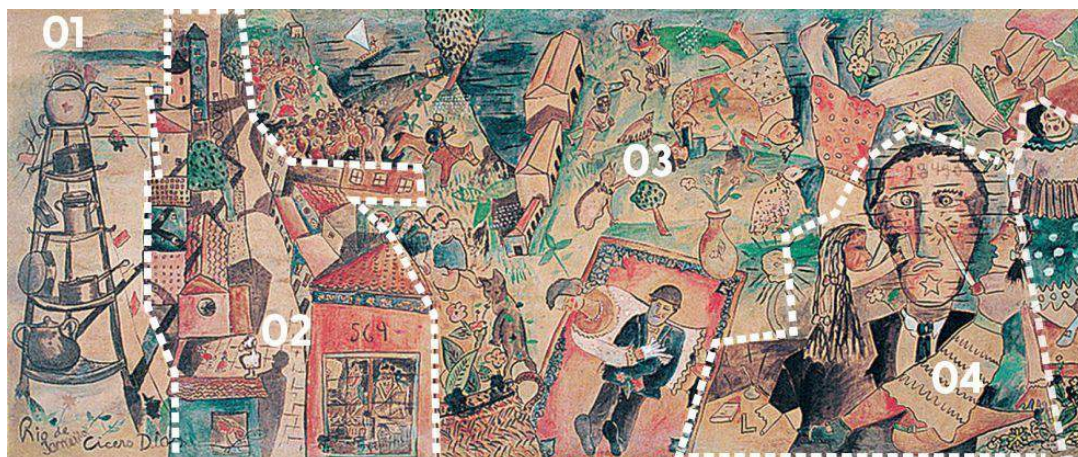


Figura 5: Fragmentos 01 a 04.

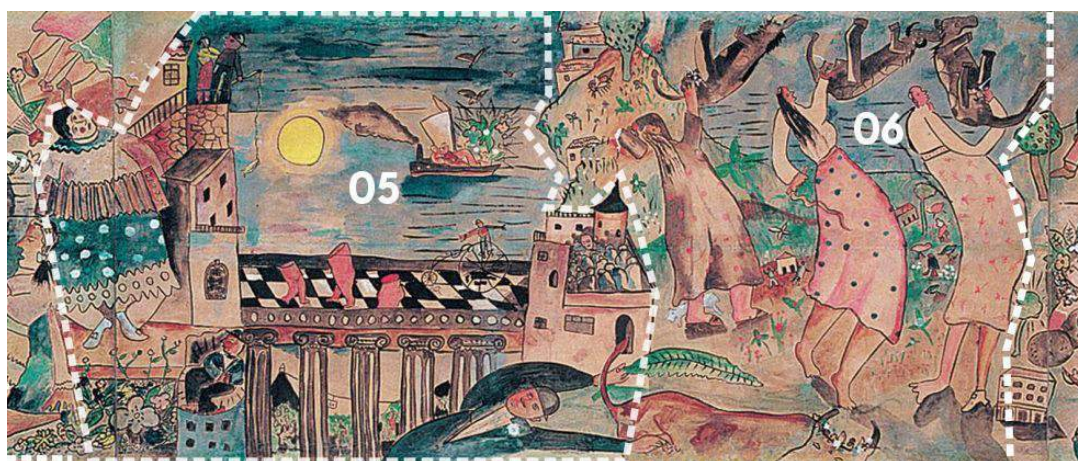


Figura 6: Fragmentos 05 e 06.

O campo e a cidade misturam-se e chocam-se, dispostos na tela de modo intercalado; peças antagônicas que se encaixam como um grande quebra-cabeça. Há diferentes fisionomias da cidade, fragmentos que lembram o traçado e arquitetura colonial (fragmento 02 e 05), os palacetes cariocas, as casas populares típicas da paisagem no Nordeste úmido (fragmento 03 e 06), o sobrado, a casa grande, o engenho com sua chaminé (fragmento 07), como a cidade moderna mais densa com seus edifícios quase todos iguais (fragmento 08). Já o rural – praia e campo – serpenteiam

esses fragmentos urbanos. No campo e na cidade, há pessoas isoladas e reunidas, a multidão, mas não cenas de um ir e vir típico do ambiente urbano moderno, mas sim de festas populares, como o carnaval, festas religiosas ou cortejos fúnebres, que movimentavam tanto a vida no campo como na cidade.



Figura 7: Fragmentos 07 e 08.

Se a materialidade do Recife pouco se reconhece no seu mundo, é a sua gente anônima a grande protagonista. Mas quem são essas pessoas que povoam o imaginário e são a origem do mundo que Dias quer todos (re)conheçam? Eram trabalhadores rurais no carro de boi, no campo, na lida com os animais; personagens urbanos como os trabalhadores braçais típicos da região portuária, como os aristocratas bem trajados que repousam nas varandas e sacadas. As mulheres também aparecem em diferentes tamanhos e em diversas funções, tocando sanfona, no trabalho doméstico ou na prostituição, que estava presente tanto no campo como na cidade. As crianças também aparecem em variados cenários e situações: na rua, no campo ou na cidade, trabalhando ou brincando, na escola ou reunidas, como nos pátios das escolas religiosas como a que Dias estudou.

A cor é uma característica marcante nas pinturas de Dias. No painel, os azuis e verdes se confundem para mostrar a diversidade da paisagem, enquanto os amarelos, vermelhos e cinzas representam as diferentes origens dos personagens, indicando suas posições sociais. Essas cores estão presentes tanto no campo quanto na cidade, em cenas de trabalho e ócio. Embora as cores

não determinem claramente o perfil social dos personagens, suas roupas e calçados revelam essas diferenças. Os variados trajes indicam distinções sociais e econômicas, e os sapatos, detalhados por Dias, ajudam a revelar o status, atitudes e gênero dos personagens.

Em meio a esse mundo, há a imagem centralizada do pintor, vestido de terno e gravata, em seu autorretrato (fragmento 06). Ele chora e é amparado ou iluminado por duas jovens de longos cabelos negros. Dias está cercado pela presença feminina, assim como por um casal de noivos e uma tocadora de acordeon, reconhecíveis pela vestimenta. No rosto do pintor, há um número e uma estrela de cinco pontas amarela em seu queixo, possivelmente simbolizando sua simpatia pelos ideais socialistas. Ao lado dele, há uma mesa com um livro, uma caneta-tinteiro e a letra “L”, que o pintor aponta. Esses três elementos simbolizam respectivamente o conhecimento, a ação e a liberdade, já que a presença libertadora de Joaquim Nabuco está “implícita” no painel (Dias, 2011, p. 214-215).

A temática sexual, que foi alvo de vandalismo, faz-se presente em outras partes do painel, por meio do nudismo de alguns personagens e dos corpos que dançam pelo painel. Não era apenas o “*sur-nudisme*”, como definiu Freyre (1929), que pareceu incomodar até mais os conservadores, mas seu caráter surrealista.¹⁴ Freyre nos explica que não era apenas o sexo ou o nudismo que desconcertavam aqueles que olhavam suas obras, mas, sim, pensar os antagonismos estabilizando-se na história:

Maria, capangas, beatas, coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju, moleque, muleca, negras, crioulas, mulatas – toda essa massa, todo esse mundo pernambucano, toda essa **riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos que no íntimo se compreendem e fraternizam** – casa-grande e senzala, senhor e escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e Sexta-Feira da Paixão, azul e encarnado – tudo isso, esses contrastes, tem de ser experimentados e compreendidos à Inácio de Loyola – isto é, pelos sentidos, para se compreender se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e sensualidade de Cícero Dias (Freyre, 1929, grifo nosso, p. 4).

O *sur-nudisme* de Dias, analisado por Freyre (1929), diferencia-se pela falta de obscenidade, contrastando com aquelas dos cartões postais franceses e representações de nus esportivos vindos da Europa. O termo aborda não apenas a expressão sexual e a posição da mulher em um contexto patriarcal, mas realça a capacidade de sua arte em captar e expor a complexidade do Brasil. Para Freyre (1929), os antagonismos e dualismos apresentados por Dias representavam um Brasil “antes

da uniformização cultural”, promovido pela modernização nas primeiras décadas do século XX. Essa modernização tentou suprimir “a extraordinária riqueza, às vezes mórbida, de contrastes” (Freyre, 1929, p. 5) resultante de quatro séculos de escravidão e influências europeias.

Ao elevar o regional ao universal, Dias não apenas se limitava a exprimir a relação entre valores tradicionalmente aceitos e a “realidade” social, mas também mostrou representações de um mundo que existe e resiste, ou seja, expôs verdades para a sociedade, que desejava veementemente a ordem social, que a experiência da modernidade não é linear e homogênea. A relevância do painel transcende o âmbito artístico, colocando em destaque uma nova perspectiva sobre os indivíduos anônimos do campo e da cidade. No painel de Dias, as representações dos tipos populares – como designam Freyre e os herdeiros do Regionalismo sobre a gente da terra, que também são pobres e marginais – têm visibilidade e grau de importância, como as dos senhores de engenho e as da burguesia urbana. Esse feito era revolucionário para a época. Ainda assim, as relações sociais, conforme retratou Dias, parecem ser fetichizadas, sem mostrar conflitos; o povo aparenta estar resignado e passivo diante do sistema patriarcal e escravocrata do Nordeste úmido, que assombrava a modernidade pernambucana.

De fato, tanto no campo quanto na cidade, o trabalho é executado pelo povo, enquanto a elite da casa-grande desfruta do ócio. Essa perspectiva de Dias reflete a ideia de Sarlo (2010, p. 63-64) sobre representações de cenas pastorais, também presentes no trabalho do pintor. Essas representações são resultado de “transposições imaginativas”, não sendo uma invenção completa, mas, sim, uma visão culta da natureza. Os observadores são indivíduos com tempo para contemplar e estão conscientes de sua perspectiva, alinhada com a dos vencedores.¹⁵ Assim, ainda que Dias constata um fenômeno, suas representações revelam os eventos sob a ótica dos vencedores, sem revelar os conflitos do povo com o sistema. No entanto, não podemos subestimar a relevância da visibilidade que o pintor concedeu aos tipos populares, à Arquitetura e à paisagem rural e urbana de Pernambuco, elevando-os de um contexto regional ao universal. Esse gesto afirma a legitimidade de todas as histórias, mesmo as aparentemente exóticas ou impensáveis. O Recife, que é retratado como a origem do mundo por Dias, serve como um ponto de convergência e cenário para o encontro de diversas diferenças.

Como mencionado, o Recife passou por significativas transformações em sua fisionomia e experiência urbana durante as primeiras décadas do século XX. Embora o mundo retratado por Dias não apresente claramente o processo de modernização e a modernidade associada ao avanço tecnológico, suas imagens podem ser interpretadas como representações do ideal de um país moderno.

Ao buscar referências em um mundo cada vez mais orientado para a universalização e internacionalização, Dias direcionou seu olhar para os cacos e rastros do cotidiano ordinário. Suas representações de uma cultura regional e popular do Brasil, embora geográfica e economicamente periférica em relação à história predominante, rompiam com a ideia homogeneizadora em favor de uma imagem de modernidade heterogênea. Dias não revelou um Recife moderno, mas um Recife ameaçado pelas sedutoras imagens fantasmagóricas, conforme denunciado por Benjamin (1935, 2009) – um mundo fantasmático que, ao mesmo tempo, assombrava a cidade em construção.

A montagem como possibilidade de conhecimento e crítica.

Eu vi o mundo... rompeu com a ordem e hierarquia típicas das pinturas de painéis clássicos. O mundo de Dias foi apresentado por meio de fragmentos do engenho, das cidades de Olinda, Recife e Rio de Janeiro, do Carnaval, das imagens de cordel, e das memórias suas e dos outros. Abusando de diferentes escalas, ora justapostas, distorcidas ou deformadas, seu mundo parecia desafiar a ordem do mundo modernizado. Essa justaposição de ideias – e não apenas de imagens – impactou tanto as mentes conservadoras quanto aquelas abertas ao modernismo, que viam, naquelas imagens, a expressão do inconsciente e de coisas aparentemente irracionais, ilógicas e absurdas. Na lógica de Dias, a racionalidade e a ordem que guiavam o processo de modernização do Recife nas primeiras décadas do século XX não eram compatíveis e, portanto, não conseguiam expressar a experiência da modernidade vivida pelo artista.

Esta leitura aproxima a pintura de Dias ao surrealismo, conforme alguns autores apontam,¹⁶ pois Dias explorava temas que desafiavam a lógica e a realidade, mergulhando no inconsciente e nos sonhos para revelar desejos ocultos e emoções reprimidas. Onírico, o mundo de Dias representava um despertar para o presente, conforme refletiu Benjamin (1929; 2009) sobre as imagens surrealistas. Isso significava não apenas cessar um sonho, mas também reunir energia para agir em direção a uma revolução, respondendo aos desafios do presente por meio da força da ação coletiva. Assim,

se a dupla tarefa da inteligência revolucionária [dos surrealistas] é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda parte dessa tarefa, pois ela não pode ser mais realizada contemplativamente. [...] trata-se muito menos de fazer o artista de origem burguesa um mestre da “arte proletária” do que fazê-lo funcionar, mesmo à custa de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens (Benjamin, 1929, p. 34-35).

A dimensão onírica e o despertar em Benjamin, portanto, não são opostos, mas modificadores da percepção. A perspectiva do sonho e do despertar não se caracteriza como uma teoria do conhecimento e do progresso, mas, sim, como teoria da percepção. Essa atualização, portanto, não depende da consciência subjetiva, mas do sujeito coletivo e histórico, um sonho temporal e coletivo retirado do passado, capaz de despertar o coletivo presente.

Como explicou Gombrich (2012), os surrealistas viam a arte como um meio de acessar outra realidade, na qual os limites entre o sonho e a vigília, o consciente e o inconsciente se dissolvem, revelando novas dimensões da experiência humana: a valorização da capacidade de criação e rememoração de um passado, criando imagens fantásticas e oníricas, como fez Chagall; ou representando o mundo por meio de simplificações, distorções ou deformações, como explorado por Henri Matisse. Assim como Benjamin identificou, Gombrich (2012) destacou a técnica da **montagem**, que permitiu também, aos surrealistas, uma possibilidade de subversão das normas estéticas tradicionais, incentivando novas formas de percepção e interpretação da realidade, inclusive aquela experienciada na cidade moderna.

Onipresente na cultura e no discurso modernos, a montagem está intrinsecamente ligada à produção industrial e às práticas populares de produção de imagem no século XIX, alcançando reconhecimento com os movimentos de vanguardas da década de 1920. Mais do que uma justaposição de fragmentos ou elementos como meio compositivo, a montagem é um resultado direto e função do que Benjamin (1935-1936) chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”(Benjamin, 1935-1936, p. 190), a montagem aborda um modo específico de percepção da metrópole mecanizada. Conforme mostrou Martino Stierli (2018), essa técnica surgiu impregnada pela própria vivência urbana moderna dos artistas, cineastas e intelectuais ligados a quase todas as vanguardas do período entreguerras.

A montagem, segundo Stierli (2018, p. 15), era a técnica pela qual se podia compreender e representar “a ideia do real a algo ainda não visto”, aquilo que Didi-Huberman (2010) defendeu ser a invisibilidade da imagem, ou seja, algo da estrutura profunda latente da modernidade que deveria se manifestar; algo que não estava prontamente disponível no nível de meras aparências. Para Stierli (2018), a montagem representava uma contraposição à visão renascentista que tinha, na perspectiva como técnica, um modo apresentar o mundo como um espaço contínuo e homogêneo, ou seja, a montagem a substituíria por uma noção moderna de um espaço descontínuo e heterogêneo.

Para além de uma importante ferramenta de expressão e crítica ao campo artístico e, conforme defendem Didi-Huberman (2012, 2017) e Jacques (2018) ao recuperarem da obra de Walter Benjamin e Aby Warburg, a montagem pode ser compreendida como uma forma de interpretar a modernidade (na cidade).¹⁷ Para Jacques (2018), a montagem compreende uma tática de resistência e criatividade em resposta aos efeitos da modernização, alinhando-se à visão de Benjamin (1929) sobre o Surrealismo, ao buscar transcender a compreensão vigente da arte, passando “de uma atitude extremamente contemplativa [do artista] para uma oposição revolucionária” (Benjamin, 1929, p. 29).

Como sugeriu Benjamin e Warburg e reiteraram Didi-Huberman e Jacques, a montagem pode funcionar como uma estratégia de pesquisa e análise capaz de gerar novos significados e conhecimentos pela combinação de elementos visuais. No livro *Rua de mão única*,¹⁸ Benjamin introduziu uma novidade formal ao adotar a técnica de montagem como um novo modo de escrita teórica. Organizado em fragmentos curtos com títulos ambíguos retirados de anúncios e placas do cotidiano, o livro representa a primeira aplicação prática dessa técnica por Benjamin (Elliott, 2010, p. 16-17). A montagem rompia com a visão racional e ordenada, utilizando o labiríntico bairro de Tiergarten, em Berlim, como metáfora para pensar a modernidade na metrópole moderna (Elliott, 2010, p. 20-21). Já o *Atlas Mnemosyne* de Warburg era, conforme resumem Didi-Huberman (2012) e Jacques (2018; 2018b), uma “forma visual de conhecimento” composta por imagens e detalhes intercambiáveis retirados de um amplo arquivo, por meio das quais Warburg utilizava em suas atividades acadêmicas, sendo constantemente montados, desmontados e remontados ao longo de seus estudos.¹⁹

Para Didi-Huberman (2012), uma das bases do reconhecimento da montagem como técnica e possibilidade crítica decorre da identificação da colisão ou explosão de temporalidades, visto que o

modelo prévio de narrativa – de temporalidade, em geral – vê-se deslocado a fim de que dele seja **extraído o conflito** imanente [...]. Por outro lado, a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens [da cidade] e a disposição das coisas. Ali o partido impõe a condição preliminar de uma partida em detrimento das outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das multiplicidades entre si (Didi-Huberman, 2017, p. 113, grifo nosso).

O processo da montagem significa, como defendeu Jacques (2018, p. 20), pensar pelo “choque de heterogeneidades” – tempos e elementos –, de tornar visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto, como foi para Dias, ao representar as imagens de um mundo que considerava moderno. A montagem era a possibilidade de expressar formas de ver, pensar e representar sobre determinado fenômeno ou experiência, como foi para Dias ao apresentar seu painel.

No Recife, o início do mundo de Dias, diferentes personagens e elementos parecem, a princípio, fraternizar, mas logo se chocam, revelando as contradições, conflitos e choques da modernidade. Ao contrário da imagem fantasmagórica de pureza e ordem representada pelo “Novo Recife” (Figura 3), essa modernidade contém inúmeras tensões internas, afirmando que a modernidade está na sua história, nos vários tempos acumulados que se representam na sua gente, arquitetura, paisagens e hábitos culturais que teimavam em sobreviver e eram cristalizados pelas pinceladas do pintor.

Conforme destacou Benjamin (2009, p. 43), na cidade moderna, os primeiros monumentos da Revolução Industrial – como as construções em ferro, os largos passeios ajardinados, as estações de trem, os pavilhões de exposição, as passagens – impactaram fortemente o imaginário coletivo, pois eram as representações materiais dos sonhos coletivos criados pela sociedade capitalista. Essas estruturas eram as imagens do “local de peregrinação ao fetiche mercadoria”, definiu Benjamin (2009, p. 43). O fetichismo, assim, manifesta-se nesses monumentos, criando uma fantasmagoria, uma imagem ilusória e independente que parece autônoma e verdadeira, que o homem não reconhece mais como sua criação, refletindo o mundo ilusório criado pela sociedade capitalista.²⁰

As coloridas imagens do mundo de Dias entravam em choque com essas imagens fantasmagóricas, que também guiaram o processo de modernização do Recife. Dias apresentou imagens da cidade que resistia e sobrevivia e, portanto, configuravam outra dimensão do programa renovador, ao trabalhar com rastros (edifícios, paisagens, hábitos, tipos populares) de diferentes tempos. Mesmo que seu sistema de percepções e lembranças o vinculasse ao passado ou saudosismo, seu painel também tensionava o “novo”, que respondia ao impacto da renovação estética e da modernização urbana, produzindo uma mitologia com elementos pré-modernos, mas com os dispositivos estéticos e teóricos da renovação.

Considerações finais

A montagem realizada por Dias se inscreve no cruzamento entre estética, sensibilidade e cena urbana em processo acelerado de mudança. A abordagem de pensar por montagens, como argumentou Jacques (2018), permite uma maneira de compreender a complexidade da grande cidade moderna, ao explorar outras formas de representação e crítica da experiência da modernidade. Embora o mundo que ele retratou não ofereça imagens claras do processo de modernização e, conseqüentemente, da modernidade associada ao avanço tecnológico, essas imagens refletem a preocupação nacional em relação à construção da imagem do país. Ao buscar referências em um mundo cada vez mais orientado à universalização e à internacionalização, Dias direcionou seu olhar para os cacos e rastros do cotidiano ordinário. São representações de uma cultura regional e popular de um Brasil que, embora geográfica e economicamente periférico em relação à cena carioca e paulista, rompia com a ideia homogeneizadora em favor de uma imagem de modernidade heterogênea. Dias não revelou um Recife modernizado, mas um Recife que era ameaçado pelas sedutoras imagens fantasmagóricas, conforme denunciou Benjamin (1935, 2009) – um mundo fantasmático que, ao mesmo tempo, assombrava e resistia a cidade que era erguida.

Dias apresentou imagens do Recife que nunca chegaram a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou à tradição [popular] – elementos que não se excluíam, mas que, ao contrário, acabam gerando significado um ao outro. São representações de uma cidade afetiva, uma cidade que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, mas com regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória e uma soma de elaborações que, ao tempo que se referiam ao “real”, à materialidade da cidade, criavam um

discurso transformador sobre a própria cidade. Foi essa a tentativa aproximar diferentes percepções da cidade: a busca por reunir, em uma mesma imagem de cidade ou em um mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado e a modernidade cosmopolita, um elo com o mundo desenvolvido que visava colocar o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da civilização.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, MÁRIO. Carta a Tarsila do Amaral [1931]. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-1936]. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX [1935]. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia [1929]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu “realismo”. In: CORTÉS, Gloria; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (Org.). **Arte y Crisis en Iberoamerica: segundas jornadas de Historia del Arte**. Santiago: RIL Editores, 2004.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias ou uma aparição “sur-realista” por excelência. In: Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002, Porto Alegre. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>. Acesso em: 12 out. 2020.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias, matrizes para uma poética. In: ENCONTRO DA ANPAP, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: PUC Campinas, 2017. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2017>. Acesso em dez. 2019.

BORGES, Raquel. **Recife lírica**: representações da cidade na obra de Cícero Dias. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BORGES, Raquel. **Triunfo do irreal**: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920-1930). 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

BÜRGER, Peter. **Teoria de vanguarda** [1974]. São Paulo, 2017.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, São Paulo, p. 173-191, abr. 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: nov. de 2019.

DIAS, Cícero. **Eu vi o mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIAS, Cícero. Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 1999. Caderno 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19990424-38539-nac-0060-cd2-d1-not>. Acesso em: 02 fev. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 8 maio. 2022.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão**: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ELLIOTT, Brian. **Benjamin for Architects**. Londres: Routledge, 2010.

FREYRE, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu “sur-nudisme”. [1929] In: DIAS, Cícero. **II exposição Cícero Dias na Escada**. Recife: Oriente, 1933. p. 1-6. Disponível em: http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/prefacios_p_terceiros/cicero.htm. Acesso em: 12 ago. 2018.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1937.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem de uma outra herança**: urbanismo, memória e alteridade. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018b.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Niterói, n. 14, 2002.

MOREIRA, Fernando (Org.). **Recife**: cinco séculos de cidade e arquitetura. Recife: Cepe, 2022.

MOREIRA, Fernando. Dos Subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. *In*: MOREIRA, Fernando (Org.). **Recife**: cinco séculos de cidade e arquitetura. Recife: Cepe, 2022b.

MOREIRA, Fernando. A aventura do urbanismo moderno na cidade do Recife, 1900-1965. *In*: LEME, Maria Cristina da Silva (Coord.). Urbanismo no Brasil (1895-1965). São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MOREIRA, Fernando. **A construção da cidade moderna**: Recife (1909-1926). 1994. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

PONTUAL, Virgínia. O Urbanismo no Recife: entre ideias e representações. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Recife, a. 1, n. 2, p. 89-108, 1999. Disponível em <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/39>. Acesso em: 2 maio 2019.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIERLI, Martino. **Montage and the Metropolis Architecture, Modernity, and the Representation of Space**. New Haven; London: Yale University Press, 2018.

NOTAS

1 Segundo Peter Bürger (2017), os movimentos de vanguarda representaram um conjunto de práticas artísticas que buscavam romper com a tradição, resultando em uma transformação do sistema de representação e na superação da própria instituição arte, mas, sobretudo, buscou reintegrar a arte à vida cotidiana, eliminando a separação entre arte e vida e tornando-a parte integrante da experiência de todos os indivíduos.

2 “Nordeste úmido” é como Gilberto Freyre (2013) determinou a parte da região Nordeste na qual a cultura da cana-de-açúcar predominou.

3 A obra de Dias tem sido objeto de diversos estudos recentes que procuram explorar a relação de sua obra e vida (Bezerra, 2002, 2004, 2019; Borges, 2012, 2017) e indiretamente sobre a obra de Dias e outros pintores, que formaram a cena das artes plásticas de Pernambuco entre os anos 1920 e 1970 (Dimitrov, 2013). Mesmo com grande número de estudos e exposições sobre o artista, nota-se que as relações entre sua obra e o Recife foram pouco exploradas.

4 Walter Benjamin utilizou extensivamente os conceitos de moderno, modernização e modernidade em seus escritos. Apesar de aparentemente similares, Marshall Berman (2009) esclarece as diferenças entre esses termos. Berman define “moderno” como uma atitude subjetiva voltada para a novidade e a mudança contínua. “Modernização” refere-se aos processos sociais, econômicos e culturais que transformam uma sociedade, enquanto “modernidade” é o estado alcançado após essas transformações, caracterizado por novas formas de organização social, econômica e cultural. Berman explora esses conceitos, destacando tanto os aspectos otimistas do progresso quanto às contradições e desafios, como alienação e fragmentação, inerentes à experiência moderna.

5 Cícero Dias residiu poucos anos no Recife durante a transição dos anos 1920 e 1930. Embora tenha passado parte de sua infância e juventude no Rio de Janeiro, foi em Paris que ele passou a maior parte de sua vida, desde 1937 até seu falecimento em 2003, aos 95 anos.

6 Segundo o historiador da arte Michael Baxandall (2006), as “intenções” são o conjunto de fatores artísticos, históricos, culturais, políticos e sociais dos quais o artista é exposto e que orientam o seu processo de produção da obra de arte. Para Baxandall, quando se lê uma obra de arte não se compreende apenas perceber seus aspectos visíveis (materiais), mas um conjunto de relações que envolvem aspectos sociais e culturais entre o artista e seu contexto, que motivam as escolhas do artista. Nesse sentido, entender o que acontecia no Recife nas primeiras décadas do século XX nos ajuda a compreender a escolha de certos temas e representações que reconduziram a arte à práxis vital, conforme defendeu Bürger (2017), como qualidade fundamental dos movimentos de vanguarda.

7 Dias começou a pintar com sua tia, que também era pintora, no engenho Contendas, que, para ele, era mais do que o local em que tinha aulas: tratava-se de uma fonte intelectual devido ao seu acervo arquitetônico e de livros colecionados por seus tios (Dias, 2011). Os engenhos em que Dias cresceu estavam entre os mais ricos da região e eram uma espécie de parada obrigatória para os intelectuais que vinham ao Recife, descreveu Freyre (1937).

8 Sobre os vários planos e projetos elaborados ao longo das primeiras décadas do século XX, ver: Pontual (1999) e Moreira (1994, 1999, 2022, 2022b).

9 Durante sua estada no Recife, antes da mudança para Paris, Dias teve dois ateliês na Ilha de Santo Antônio, região central do Recife. O primeiro ficava localizado na Rua do Fogo, no bairro de São José, uma área populosa e menos abastada, conhecida pelo comércio popular. Já o segundo estava localizado de frente ao Cais Martins de Barros, no bairro de Santo Antônio, área que abrigava maior diversidade de comércio e serviços, repartições públicas, casas de estudantes, cafés, livrarias.

10 Embora fizesse parte desta elite econômica, seu contato com a cena cultural atenta ao processo de modernização só ocorreu no final dos anos 1920, após terminar seu painel e realizar sua exposição no Rio de Janeiro, em 1928.

11 Estes são alguns dos adjetivos como Mário de Andrade e Manuel Bandeira qualificaram o painel de Dias quando exposto pela primeira vez no Rio de Janeiro em artigos publicados no *Jornal A Província* no Rio de Janeiro e *Diário Nacional* em São Paulo, respectivamente.

12 Durante sua primeira exposição, em 1931, três metros do painel foram cortados por espectadores. Segundo memórias do artista e relatos da época, a parte cortada era a que continha cenas de nudismo e erotismo (Dias, 2011).

NOTAS

13 Os recortes ou fragmentos marcados não são rígidos, visto que eles podem variar de acordo com o que Baxandall (2006) definiu ser as “maneiras de ver” do pesquisador e que, conforme defendeu Didi-Huberman (2010), compõem as nuances entre processo de ver e ler uma obra de arte. Para este trabalho, como o objetivo trata sobre as relações entre a pintura e as representações da cidade, buscamos ler como essas imagens estão dispostas e organizam o painel (fragmentos 01 a 08).

14 Freyre e Dias se conheceram em 1929, durante a primeira exposição do pintor no Recife, realizada no hall do Hotel Central. Com o apoio de Freyre, Dias realizou no mesmo ano sua segunda exposição em Escada, em que Freyre produziu um folheto, uma espécie de catálogo, apresentando os trabalhos cujas temáticas eram similares às do painel.

15 Benjamin, em suas teses “Sobre o conceito de história” (1940), critica a maneira como a história é tradicionalmente escrita pelos vencedores, perpetuando seu poder. Ele defende a importância de incluir as vozes dos vencidos, os oprimidos e marginalizados para uma compreensão mais justa e completa do passado. Benjamin rejeitou a visão linear da história, propondo uma abordagem dialética onde passado e presente estão em constante diálogo. Usando a metáfora do “Anjo da História”, ele ilustrou como a história é uma série de catástrofes e ruínas, em contraste com a narrativa triunfalista dos vencedores.

16 Sobre as relações entre as primeiras pinturas de Dias e o surrealismo, ver: Freyre (1929), Bezerra (2002), Dimitrov (2013) e Borges (2017).

17 A montagem, inicialmente um recurso formal da arte de vanguarda, transcende seu contexto artístico ao se tornar um modo de pensar, introduzindo uma epistemologia moderna alternativa. Este conhecimento transversal explora os limites de diferentes campos, ultrapassando fronteiras. Walter Benjamin utilizou a montagem para analisar a história, examinando a origem e os efeitos da modernidade. Aby Warburg, contemporâneo de Benjamin, também usou a montagem para criticar a abordagem linear e cronológica da história da arte. Ambos destacaram a importância das associações imagéticas e das relações não lineares, desafiando concepções tradicionais. Destacamos Georges Didi-Huberman na história da arte e Paola Berenstein Jacques na história da cidade, por atualizarem a montagem para seus campos de estudo.

18 Há outros trabalhos de Benjamin que exploram a montagem (literária), porém *Rua de mão única* é exemplo conclusivo do exercício da montagem formado por uma sequência de 61 textos curtos e mais longos. Assim como nas *Passagens*, sua obra-prima inacabada, a montagem está diretamente relacionada com as “narrativas urbanas surrealistas”, que tanto influenciaram Benjamin sobre as interpretações da modernidade em Paris e sobre como ler a cidade. Escrita entre 1927 e 1940, a obra compreende como um “vasto, labiríntico, difícil, fragmentário” estudo sobre a experiência das passagens parisienses (Bolle, 1996, p. 49).

19 As imagens podiam ser fotografias de obras de arte, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas, entre outros meios. Esses elementos eram fixados em painéis simples de madeira, cobertos de preto, medindo aproximadamente 2m x 1,5m, os quais Warburg utilizava em suas aulas, palestras, exposições e apresentações. As várias composições – montagens – produzidas foram fotografadas e encontram-se no arquivo do Instituto Warburg, em Londres.

20 Não era apenas a arquitetura – materialidade – da moderna Paris de Haussmann que Benjamin associou à noção de fetichização de mercadoria. O fenômeno também se manifestava em pequenos objetos e destroços acumulados nas ruínas do capitalismo, como produtos descartados, resíduos industriais, arquitetura antiga e ruínas, objetos triviais e fragmentos culturais. Esses destroços refletem as mudanças e contradições da sociedade capitalista. Benjamin buscava neles o significado das fantasmagorias da modernidade, ilusões criadas pelo capitalismo que distorcem a percepção da realidade e permeiam a produção, circulação, cultura e vida social.

Entre imagens e o folhear de páginas: anotações sobre a narrativa fotográfica e o livro

*Between images and leafing through pages: notes
on the photographic narrative and the book*

*Entre imágenes y hojeando páginas: apuntes sobre
la narrativa fotográfica y el libro*

Daniela Nery Bracchi
Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: daniela.bracchi@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3247-0202>

RESUMO

O artigo propõe a discussão dos aspectos narrativos das fotografias que se apresentam no formato de fotolivro. A investigação parte da perspectiva metodológica que toma a abordagem semiótica das narrativas visuais e das inter-relações entre texto e imagem como modo de compreensão sobre a construção do sentido das narrativas de imagens situadas em obras editoriais. Ao longo do texto, experimentações editoriais que se dão nos livros são discutidas na medida em que auxiliam a compreensão sobre as potencialidades estéticas dos fotolivros. Por fim, uma classificação provisória das narrativas em fotolivros é abordada, centrando a atenção nas metáforas visuais e nos mecanismos enunciativos que propõem a construção de novas relações de sentido a partir do sequenciamento de imagens.

Palavras-chave: *fotolivro; narrativa visual; fotografia; semiótica.*

ABSTRACT

The paper proposes a discussion about the narrative aspects of photographs presented in photobooks. The investigation starts from a methodological perspective that takes the semiotic approach to visual narratives and to the interrelationships between text and image as a way of understanding the construction of meaning in image narratives located in editorial works. Throughout the text, editorial experiments that take place in the books

are discussed as they help to understand the aesthetic potential of photobooks. Finally, a provisional classification of narratives in photobooks is addressed, focusing attention on visual metaphors and enunciative mechanisms that propose the construction of new relationships of meaning based on the sequencing of images.

Keywords: *photobook; visual narrative; photography; semiotics.*

RESUMEN:

El artículo propone una discusión sobre los aspectos narrativos de las fotografías presentadas en formato fotolibro. La investigación parte de una perspectiva metodológica que aborda de manera semiótica las narrativas visuales y las interrelaciones entre texto e imagen como forma de entender la construcción de significado en narrativas de imágenes ubicadas en obras editoriales. A lo largo del texto, se analizan los experimentos editoriales que tienen lugar en los libros y que ayudan a comprender el potencial estético de los fotolibros. Finalmente, se aborda una clasificación provisional de las narrativas en fotolibros, centrando la atención en metáforas visuales y mecanismos enunciativos que proponen la construcción de nuevas relaciones de significado a partir de la secuenciación de imágenes.

Palabras clave: *fotolibro; narrativa visual; fotografía; semiótica.*

Data de submissão: 15/04/2024

Data de aprovação: 25/10/2024

Introdução

Os modos de encadear as imagens tomam a forma de estilos narrativos diversos, desde os mais descritivos e jornalísticos até os mais subjetivos e ensaísticos. Neste artigo, propomos a discussão dos aspectos narrativos das fotografias que se apresentam no formato de fotolibro. Enquanto objeto do âmbito editorial, consideramos as potencialidades estéticas do livro e a função que aspectos físicos e sensíveis exercem na fruição de narrativas, a exemplo do passar de páginas.

Nosso percurso metodológico envolve a abordagem bibliográfica e crítica de estudos do campo da fotografia (Parr; Badger, 2004), do campo editorial (Carrión, 2011; Plaza, 1982) e, mais especificamente, do âmbito dos livros de artista (Silveira, 2016), além de pesquisas sobre narrativas visuais (Barthes, 2008; Badger, 2013; Danto, 2005; GROUPE μ , 1994). Buscamos mobilizar argumentos que

nos levam a uma melhor compreensão das imagens encadeadas no formato livro, entendendo-o enquanto texto signifiante capaz de construir tanto uma noção sobre seu autor quanto seu leitor e o mundo ficcional construído ao longo das páginas.

A perspectiva epistemológica presente por trás deste artigo é aquela semiológica, que permite compreender a construção de sentido nos textos visuais a partir dos desenvolvimentos de Barthes (2008) e Zilberberg (2005). Tal fio condutor possibilita situar-nos criticamente no vasto campo dos fotolivros, uma vez que esses materiais exibem uma grande variedade de modos de discussão de seus temas e formatos.

Nem mesmo a definição de fotolivro é única ou consensual. Este tipo de obra é considerado uma espécie de formato híbrido entre uma série de fotografias e o objeto livro, e pode ser caracterizado a partir de diversas perspectivas. Escolhemos traçar essa discussão pela perspectiva de Parr e Badger (2004), que definem o fotolivro como um livro – com ou sem texto – no qual a mensagem primária da obra é constituída pelas fotografias. Além disso, a obra deveria possuir a autoria do próprio fotógrafo ou de alguém que edita e sequencia o trabalho de um ou mais fotógrafos.

Pode-se entrever, nesta primeira definição, a complexidade existente nos modos de compreensão do fotolivro. Por isso, iniciamos com uma discussão, no tópico a seguir, sobre as inter-relações entre texto e imagem que operam a construção de sentido do fotolivro.

1 Relações entre texto e imagem

A coexistência de texto e imagem no espaço da página pode exibir uma diversidade de composições capazes de indicar os tipos de relação de sentido presentes entre esses elementos. O que se observa de maneira mais geral na semiótica é que a maior ou menor proximidade física entre duas instâncias de significação (neste caso, texto e imagem) pode criar um efeito de maior unidade na composição do sentido ou maior dispersão (Zilberberg, 2005). A vizinhança espacial geraria acentuação das relações semânticas entre os textos, mas é importante não tomar essas possibilidades como uma prescrição obrigatória dos efeitos a serem alcançados, uma vez que cada obra pode criar suas próprias regras, indicando a qualidade das relações entre texto e imagem. Ainda sim, mapeamos algumas dessas manifestações para que o analista esteja mais atento ao universo dos possíveis.

À medida que se aproximam na superfície da página, texto e imagem vão desenvolvendo uma aderência entre si que diz respeito ao quanto fazem contato em termos de distribuição espacial. Se observarmos o primeiro fotolivro já publicado, *The Pencil of Nature* (1844-1846), percebemos que a imagem ocupa separadamente uma das páginas, enquanto o texto está disposto na outra. Em termos de relações de sentido entre os dois elementos, o texto chama a atenção em seu conteúdo para detalhes da imagem, apontando aquilo que considera importante ser examinado, de modo a guiar a interpretação do leitor. Há, portanto, uma ancoragem semântica exercida pelo verbal sobre o visual, tornando uma linguagem particularizada pela outra.

Uma maior aproximação gráfica entre texto e imagem potencializa outras combinações desses dois elementos presentes na mesma área da imagem. Um primeiro acercamento pode ocorrer quando eles se originam de fontes distintas e aparecem superpostos. É o caso das legendas sobrepostas aos *frames* de vídeo reproduzidos em *Poema de amor* (2013),¹ do artista Fagus e também dos textos sobrepostos às imagens do livro *Não* (2014),² de Fábio Morais.

Nesse ponto, é interessante notar que o formato da fotonovela poderia ser compreendido como uma forma visual na qual há pareamento entre texto e imagem. No entanto, a primazia do texto para a condução do sentido da história e a autoria ocultada das imagens costumam deslocar esse gênero de publicação do âmbito dos fotolivros. Todavia, essas inter-relações semânticas se dão de forma diferente nos quadrinhos, pois os modos de articulação entre texto e imagem abrangem mais possibilidades estéticas do que o formato engessado da fotonovela.

Já um maior grau de fusão gráfica entre texto e imagem ocorre quando a palavra é transformada em imagem. Isso acontece quando o texto aparece em uma cena fotografada maior ou quando a palavra é retratada em imagens como bilhetes, manuscritos *etc.* Cada uma dessas combinações modula a relação de aderência entre texto e imagem. As linguagens verbal e visual cooperam para a construção de sentido e se transformam em oportunidades para a perspectiva semiótica pensar sobre articulações multilinguagens, dadas para além do âmbito dos fotolivros.

Os estudos de Zilberberg (2005) sobre os graus de intimidade entre objetos nos auxiliam a entender, em um patamar mais abstrato, como pode se dar as acentuações dos vínculos entre dois elementos, ainda que advindos de linguagens diferentes. Em suas pesquisas, o semioticista francês costuma se referir às possíveis aproximações e inter-relações dos sentidos (audição, visão e tato),



Figura 1: Graus de intimidade criados por aproximações visuais e semânticas. Fonte: acervo pessoal, 2024.

postulando-as em termos de incoerência, aderência, coerência e inerência.³ Essas considerações são valiosas para pensarmos as interconexões semânticas que vão se delineando entre uma imagem e outra imagem ao longo das páginas de uma publicação, uma vez que o referencial semi-ótico propõe a ampliação das reflexões sobre a formação do sentido. Os graus de intimidade criados em relação ao sentido a partir de aproximações físicas e visuais entre as imagens pode ser expresso graficamente na figura abaixo (Figura 1).

A incoerência é a falta de relação semântica entre objetos dada a partir de suas distâncias não só de tipo espacial, mas da ausência de semelhança plástica, rítmica e icônica. A aderência é entendida como a relação de contato e não contato entre as imagens que preserva a superfície das fotografias e mantém ainda a sua integridade. A coerência leva em conta as semelhanças que, mesmo sem serem “perfeitas”, prevalecem amplamente sobre as diferenças. Já a inerência ocorre quando as distâncias entre os objetos são borradas, manifestando uma conjunção total entre as fotografias.

Esses são princípios teóricos que podem auxiliar na descrição e análise da construção de sentido de textos não verbais. Os pressupostos colocados por Zilberberg instrumentalizam o analista a pensar as várias relações semânticas tecidas nos fotolivros, sejam elas somente entre imagens⁴ ou entre diferentes linguagens, como o texto e a fotografia.

Consideramos, ainda, que as aproximações entre imagens podem ser operacionalizadas pela forma material do livro, de tal modo que a obra editorial serve de guia sobre as relações semânticas entre as imagens. À medida que as fotografias estão mais ou menos próximas, dependendo do tipo de encadernação e desdobrar de páginas, o leitor compreende uma maior ou menor intimidade entre o sentido sugerido no desenrolar da publicação.

Por isso, o analista deve estar sempre atento ao caráter objetual e editorial do fotolivro, tendo, em seu campo de referência, o universo mais amplo dos livros de artista, uma vez que são obras que exploram a forma livro como potência poética e narrativa. Vale observarmos mais pormenorizada-mente este horizonte dos livros de artista, ressaltando, a seguir, as inovações estéticas que sugerem outras possibilidades narrativas da forma livro.

2 Um horizonte de referência para os fotolivros: experimentações editoriais nos livros de artista

A denominação de livro de artista é mais antiga e ampla que a de fotolivro e inclui o livro-objeto e o *livre-jeu* (que propõe jogos interativos para a leitura se realizar). Essas obras editoriais subvertem o convite à leitura para se imporem enquanto suportes plásticos tridimensionais que convidam o espectador a percorrer suas páginas dos mais variados modos.

O livro deixa de ser visto como suporte não significante para o texto escrito e é apontado pelo artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p. 1) como “matrizes de sensibilidade”, de tal modo que as características plásticas do livro possuem tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual.

A forma tridimensional do livro de artista abrange ainda objetos como caixas,⁵ esculturas etc. Essas experimentações nos alertam que o próprio sentido de livro é bastante amplo e o crítico de arte e curador inglês Guy Brett (2012) pondera que, em um sentido muito antigo, o termo livro é utilizado para designar algo que encapsula uma realidade ou campo de conhecimento vasto, sagrado ou técnico, tal como *O livro tibetano dos mortos* (1927) e o *I Ching* ou o *Livro das mudanças* (1882).

Sabemos que o formato mais comum do livro é o códice, termo do latim *codex*. Essa denominação foi cunhada por Santo Agostinho e caracteriza o livro enquanto objeto físico, destinando o nome *liber* para se referir às divisões da obra (unidades do discurso).⁶ No códice, os cadernos são costurados ao longo da obra e o folhear das páginas provoca a substituição linear de uma imagem por outra, criando um antes e depois da narrativa. Isso é um convite ao engajamento da memória do leitor quanto ao conteúdo que se desenrola no passar do tempo.

Para além do códice, existem outros modos de manipulação do papel em fotolivros que impõem desafios mecânicos ao desdobramento da narrativa e alteram o ritmo costumeiro de leitura. No território dos livros de artista, é comum que o ato da leitura seja desafiado em sua linearidade e contiguidade, a exemplo de *Colidouescapo*,⁷ de Augusto de Campos. A obra faz parte das experimentações de poesias concretas brasileiras, sendo concebida inicialmente em 1976 e reimpressa em 2006. É composta por 9 fólios, espécie de páginas soltas nas quais é possível a sua recombinação, criando novas palavras. Esse formato está presente em alguns fotolivros atuais que propõem o embaralhamento das páginas e a reconfiguração da ordem de leitura, como *Caixa de sapato*⁸ (2015), de autoria do coletivo Cia de foto, e *Tcharafna*⁹ (2014), de Gui Mohallem.

Outros artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970, como Waltércio Caldas, Artur Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica se destacaram por apresentarem novas configurações ao livro, ao mesmo tempo que criaram diferentes formatos artísticos ao longo de suas participações no movimento de arte conceitual do Brasil. Além de divulgar seus cadernos de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chamou a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O ápice dessa experimentação foi o *Livro de carne* (1979), no qual o artista expôs as implicações visuais e táteis de manuseio de um livro feito de material tão inusitado. A publicação elevou ao máximo a valorização do toque e do contato do leitor com as páginas do livro, inserindo-se no contexto da produção de uma arte brasileira preocupada com a tatilidade.

Ainda sobre o formato do códice, é interessante observar que a linearidade provida pelo folhear de páginas compõe a diacronia da leitura, enquanto os formatos de encadernação menos lineares possibilitam exibir a força da sincronia presente na leitura espacial. O termo diacronia não é de uso tão cotidiano, mas a semiótica costuma referir-se ao par diacronia/sincronia para indicar dois modos distintos de abordagem dos fenômenos na escala temporal. São duas dimensões temporais de indagação, nas quais a diacronia observa o texto, considerado também enquanto fotolivro, no desenrolar linear do tempo. Tal percurso direto e unidirecional é propiciado pelo manusear e passar de páginas sucessivas pelo leitor.

Cabe, ao expectador, desdobrar a narrativa ao longo do percurso de leitura, apreendendo transformações do tema nos estados iniciais e finais da publicação. Quando nos referimos às operações narrativas que envolvem a memória do leitor, sabemos que a lembrança de uma imagem modifica o sentido da imagem seguinte, ocasionando as relações visuais que se dão em diacronia, ou seja, no decorrer temporal da leitura.

O folhear de páginas estabelece uma relação temporal de leitura que não passou despercebido aos pesquisadores da área de livros de artista, como o mexicano Ulises Carrión e o espanhol Júlio Plaza. Ambos indicam a importância de se pensar os espaços do livro dados em sucessão, conforme aponta Carrión (2011, p. 5): “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido num momento diferente -um livro é também uma sequência de momentos”.

Já a sincronia refere-se aos fenômenos na sua simultaneidade temporal. No âmbito dos fotolivros, um olhar para os aspectos sincrônicos da publicação percebe aquilo que é apreendido ao mesmo tempo pelo leitor: as imagens que se dão lado a lado nas páginas, por exemplo, assim como a simultaneidade apreendida nos elementos visuais (as fotografias, mas também a textura do papel, o tamanho da página, a borda etc.). No campo gráfico, a página dupla é universalmente aceita como unidade de construção do livro, tanto no que diz respeito a uma unidade mínima de espaço quanto de tempo. No códice, a página aberta é dupla, com a delimitação de um lado esquerdo, um direito, e a costura da encadernação ao meio.

A sucessão das páginas delimita as sequências espaciais, mas a multiplicidade de formatos materiais e encadernações existentes faz com que o leitor possa experimentar o tamanho e quantidade de páginas de modo simultâneo por meio de encadernações como aquela sanfonada (também denominada de *leporello*). As experimentações de formatos editoriais são marcantes nas décadas de 1960 e 1970, quando começou o delineamento de outros lugares de circulação das fotografias que até então tinham a parede das galerias como contexto privilegiado de difusão. Desde então, as imagens impressas em fotolivros e livros de artista agiram num contexto muito diferente daquele valorizado pela fotografia de arte. No geral, os fotolivros experimentais dessas décadas não traziam imagens impressas em papel de alta qualidade, em tamanhos grandes ou fotografias prontas para figurarem solitárias e soberanas nas paredes brancas de uma galeria.

Essas considerações sobre as experimentações plásticas nos livros de artista, dentre os quais alguns utilizam a fotografia como principal condutor da narrativa, são importantes, pois apontam que o fotolivro é, antes de tudo, um livro e, como tal, dialoga de maneira poética com a materialidade e as possibilidades enunciativas de um produto editorial. Nesse sentido, a denominação de fotolivros empregada aqui afasta-se de uma concepção mais popular dos álbuns de fotografia, diferenciação abordada por Paulo Silveira (2016).¹⁰ Os fotolivros aos quais nos referimos não são aqueles que têm uma produção comercial feita por loja ou laboratório fotográfico e que reúnem, de modo bastante padronizado, um conjunto de fotos dos clientes. As publicações abordadas, neste artigo, constituem importantes veículos não só de divulgação, mas também de organização sintática e semântica do trabalho de um fotógrafo.

Apesar de sua grande difusão em novos meios como a internet, as fotografias continuam a se colocar no formato de fotolivro, estabelecendo um mercado em expansão no Brasil. Existem eventos dedicados integralmente ao tema (como o *Festival Imaginária*),¹¹ assim como incontáveis editoras e um site que é repositório desse tipo de obra, a *Base de dados de livros de fotografia*.¹²

Percebe-se que o fotolivro continua a ser um formato privilegiado quando se pensa em construir um conceito de modo narrativo e sensível a partir do encadeamento de imagens. O formato tridimensional do fotolivro permite que o leitor manuseie um objeto que o convida a vagar e descobrir outras pistas deixadas pelo autor, percorrendo caminhos alternativos de leitura e inserindo outros tempos de fruição.

É inegável que outros meios possam modular, a seu modo, a construção de caminhos e paradas alternativas à leitura. Se, por um lado, a evocação sensorial do tato e olfato ficam em segundo plano nos formatos digitais, por outro lado, existem iniciativas que buscam reinserir a corporalidade por meio de recursos, como a simulação do ato de passar as páginas, revelando a intenção de devolver, às publicações digitais, parte da experiência sensorial de leitura.

No entanto, vale a pena ressaltar que os fotolivros impressos suscitam a atividade de um corpo com maior dinamismo cinético, convidando a ver as imagens por meio do contato com a materialidade do papel. Daí podem advir outros efeitos sinestésicos dados pelo contato com a imagem impressa

em textura lisa, rugosa, em papel semitransparente ou, ainda, com dobras e marcas que sobrepõem camadas de sentido à narrativa. São interações específicas entre o corpo do leitor e o objeto livro que fazem acontecer a experiência da leitura.

3 Narrações possíveis no intervalo entre imagens

Os estudos sobre narrativa se desenvolveram mais longamente no campo da literatura, concebendo a narrativa de forma abstrata como uma mudança de estado que pode ser tanto *estado de coisas* do mundo quanto *estados internos* ao sujeito. É uma noção mais ampla que a de história ou enredo,¹³ pois estes dois termos referem-se às ocorrências que seguem um encadeamento lógico e, muitas vezes causal, com estruturas como o desenrolar de conflitos, clímax e sínteses que resolvem o conflito.

Uma concepção mais ampla de narratividade como alterações de estados desloca a nossa atenção da importância de uma mudança de tempo inscrita nas imagens para as considerações sobre a relevância da sequência de imagens, uma vez que esta última estabelece uma ordenação de estados diferentes mostrados pelas fotografias ao longo do livro. Por isso, o fotolivro narra, antes de tudo, quando ordena as imagens, sejam elas fotografias instantâneas ou imagens mais fabricadas, como as colagens.

Nem sempre as mudanças que percebemos entre uma imagem e outra, como acontece na sequência de um fotolivro, referem-se a uma relação de causa e efeito, ou mesmo a uma alteração provocada por uma ação que possa ser identificada na narrativa. Nesse sentido, nem todos os fotolivros possuem um enredo e contam uma história concreta. As imagens podem apresentar outras relações entre si, e serem mais ou menos concordantes em relação ao sentido que constroem conjuntamente, de modo que uma fotografia pode aprofundar o sentido da outra, assim como completar, explicar, contradizer, contextualizar *etc.*

O fotolivro desafia o leitor a considerar as imagens em sequência, pois a repetição de fotos e a inexpressividade de cenas mostradas são estratégias narrativas que interrogam o entendimento da sequência. Há alguns facilitadores da leitura, como a adoção da encadernação mais tradicional do formato códice, que fixa a ordem de aparecimento das imagens e provê a linearidade da leitura.

O contexto de compreensão é mais opaco quando as publicações trazem, por exemplo, páginas soltas e não demarcam uma ordem de leitura a partir de sua encadernação. Há também desafios para se compreenderem as narrativas e as sequências dos fotolivros que trazem grupos de imagens. São coleções de fotos que compartilham algum traço semântico, como um tema em comum, a composição estética ou a proveniência de uma mesma fonte. As relações de sentido no grupo não se dão só entre uma imagem e outra em específico, mas sim entre uma fotografia e o grupo no total, o que dificulta o estabelecimento de uma ordem ou sequência específica entre as imagens. Keith A. Smith (2010) pondera que a falta de direcionamento de leitura das imagens em grupo faz com que esse tipo de organização não dialogue tanto com o potencial do livro em estabelecer uma ordem de fruição das fotografias. Ainda assim, a coleção de imagens chama a atenção do leitor para a existência de um jogo de similaridades e diferenças entre as fotos.

A construção de sentido na coleção é um tema bem estudado, com destaque para os escritos de Walter Benjamin (2006) e Jean Baudrillard (2009). Esse último pondera que, na coleção, os objetos remetem uns aos outros e, por isso, formam um sistema parecido com os verbetes de uma enciclopédia. É uma analogia interessante, que nos aponta a não linearidade dos percursos de leitura, como ocorre em outros materiais gráficos que adotam essa organização, como a lista telefônica e o dicionário.

Além de um percurso de leitura errático, a adoção do formato de coleção de imagens num fotolivre informa ao leitor sobre o *ethos*¹⁴ do enunciador, pois o autor da narrativa aparece para nós como uma espécie de colecionador, alguém que produz um arquivo pessoal a respeito do mundo. No universo da arte, a coleta é um procedimento, um método do processo criativo. Um dos exemplos mais célebres na história dos fotolivros são as publicações do casal Bernd e Hilla Becher, que catalogaram estruturas industriais e construções desde a década de 1970, com *Anonyme Skulpturen* (1970), sua primeira publicação. Colecionar, neste contexto, é diverso de acumular, uma vez que se refere à adoção de um princípio de organização, uma classificação, ao invés da junção indistinta de imagens.

O autor, enquanto colecionador, opera um convite ao leitor para adentrar na organização que escolheu dar às fotografias, mostrando-se um ordenador. Observa-se, ainda, que a coleção faz uma imagem adquirir diferentes significados a depender do contexto construído pelo conjunto de

fotos. Isso nos chama a atenção para o fato de que, ainda que a coleção não forme uma narrativa linear, estamos frente a um tipo de organização na qual o todo é mais do que a soma das partes e cada imagem continua a ter seu sentido construído em diálogo com o conjunto da publicação.

Os critérios que guiam a eleição das fotografias de uma coleção são vários e essas imagens podem ainda estar dispostas por meio da grade, ou *grid*: um *layout* que distribui as fotografias na página de uma maneira um tanto monótona, espelhando a abordagem científica da catalogação. O dispositivo da grade expõe a falta de hierarquia entre as imagens, além da inexistência de encadeamento. É uma forma que inicialmente poderia ser entendida como hostil à narrativa, construindo o efeito de sentido de objetividade e naturalidade na apresentação de imagens, conforme nos alerta Krauss (2002).

Já a série caracteriza-se por construir uma ordem das fotos. É importante perceber que uma imagem pode ter seu sentido ressoado não pela imagem imediatamente posterior, mas por outra imagem ao longo do desenrolar da publicação. Isso cria jogos de associações que percorrem a forma livro nos mais variados intervalos para a criação de referências de sentido entre as imagens. A qualidade das referências semânticas entre as fotografias de uma publicação é um fator bastante variável. Pode-se estabelecer diálogos estéticos, assim como rimas plásticas que apontam concordâncias poéticas. O tipo de remissão que uma foto faz à outra indica, para o leitor, o estilo de enunciação da obra, o jogo interpretativo ao qual o espectador é convidado a participar.

O fotolivro direciona itinerários diversos entre as imagens, realizando pontes de sentido que não necessariamente encontram-se em sucessão ao folhear a obra. Um estudo interessante de Smith (2010) levanta uma diversidade de percursos de apreensão do sentido, regidos pelas afinidades semânticas entre os conteúdos das imagens. O pesquisador americano defende a compreensão das estruturas do livro em diálogo com o que ocorre em outras linguagens e formatos, como a música, a poesia, e o cinema, argumentando que seus modos de narrar podem ser traduzidos para o formato do livro.

Um aspecto importante que Smith observa na construção de uma sequência de imagens ao longo das páginas do livro é que nem todas as fotos terão o mesmo peso na construção do discurso visual, com algumas imagens sendo subordinantes e outras subordinadas. Essas últimas são conhe-

cidas como imagens de transição e possuem menos acento ou participação na construção do sentido da sequência, mas podem concorrer para a criação de um ritmo de leitura dinâmico, pois dão um “respiro” para a narrativa.

Uma vez que os atributos das sequências de imagens e das estratégias narrativas podem ser tão variados, vale a pena determo-nos numa proposta de melhor definição dos tipos de narrativas em fotolivros, ensaiadas pelo renomado estudioso da área Gerry Badger (2013).

4 Classificações provisórias das narrativas em fotolivros

A narrativa causal que segue a lógica temporal linear é a configuração menos disruptiva que podemos observar nos fotolivros. Entretanto, tal como encontramos nas obras cinematográficas de vanguarda, que experimentam uma poética anti-narrativa, as publicações fotográficas constantemente apresentam imagens encadeadas a partir de rupturas e descontinuidades, como um filme feito de imagens-sonho que conservam a capacidade de se metamorfosearem em partes componentes de diferentes histórias.

Desde o final dos anos 1980, vemos cada vez mais narrativas não lineares, compostas a partir de fragmentos, sobreposições, repetições, deslocamentos e simultaneidades de tempos e espaços. Os diferentes modos de produzir narrativas nos fotolivros são categorizados por Badger. O pesquisador inglês chega a propor três tipos principais de narrativas, que vão das mais simples e comuns até as mais complexas: a jornada, os diários ou sonhos e a simbolista/metafórica. A jornada apresenta formato linear, com início (por vezes ambientação) e fim. Esse tipo de narrativa pode ser construído com base em um “personagem”, que não é necessariamente uma pessoa, mas pode ser um objeto, uma ação ou mesmo uma nação, como é o caso de *The Americans*¹⁵ (1959), obra consagrada do suíço Robert Frank.

A narrativa tipo jornada é uma das mais vistas em fotolivros devido à facilidade de produção e encadeamento de fotos. Como o próprio nome diz, a narrativa segue uma espécie de viagem, com um desenrolar linear do tempo ou do deslocamento no espaço. É o caso de fotografias que acompanham visualmente as mudanças de estação ou, de maneira mais sutil, imagens que passam por estados ou lugares em sequência.

A razão pela qual a narrativa jornada é tão popular entre fotógrafos é porque ela “replica a maneira como a maioria dos fotógrafos realmente tira fotos, passando de um assunto para o outro, e também, como vimos, o modo como ‘nos movemos’ pelo fotolivro em si”¹⁶ (Badger, 2013, p. 25, tradução nossa). Organizar as fotografias em uma espécie de linha do tempo desde as primeiras fotos produzidas até as últimas seria, portanto, um modo facilitador de construção de narrativas fotográficas.

O segundo tipo de narrativa é o que Badger denomina “os diários e sonhos”, cujo intuito é criar uma ambientação e transmitir sensações de modo subjetivo. Os limites e intersecções entre sequências de imagens tornam-se muito fluidos, tensionando o próprio sentido de sequência. E o que pode ser entendido como sequência, na teoria da narrativa, é o conjunto mínimo no qual identificamos relações de solidariedade entre as imagens. Para Barthes (2008, p. 40), a sequência “abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente”.

Os fotolivros costumam apresentar uma dinâmica de entrecruzamento de sequências, enquanto estratégia de construção de uma narrativa não causal e não linear, capaz de ressoar modos outros de fazer ver o mundo. Há uma dificuldade em categorizar esse modo de construção do sentido, o que leva Badger a denominá-lo, de forma muito abrangente, como uma narrativa intimista.

O terceiro e último tipo de narrativa seria a simbolista ou metafórica, na qual o encadeamento de duas ou mais imagens é feito para expressar algo, um conteúdo, uma opinião, de maneira que uma fotografia apenas não seria capaz de fazer. A metáfora é caracterizada, de acordo com Danto (2005), como relações de semelhança entre, nesse caso, duas ou mais imagens. Essa semelhança ocorre com base em um termo médio, uma qualidade ou operador de sentido que realiza as interconexões semânticas entre as fotografias e possibilita a existência de aspectos temáticos comuns entre elas. O leitor precisa, portanto, “preencher a lacuna” das relações sugeridas para chegar a uma conclusão sobre o significado da metáfora.

Para tanto, é preciso que se tenha certo grau de conhecimento sobre o assunto em pauta, ou a metáfora não será eficaz. Se tomarmos *The Americans* como exemplo, é necessária certa compreensão sobre o contexto cultural e social da época em que o livro foi fotografado, como o tema do racismo e do alto consumismo. As fotografias passarão a fazer mais sentido a partir desse entendimento, tornando pertinente a repetição de certos elementos ao longo do livro.¹⁷

Ainda segundo Danto (2005, p. 258), uma das características da metáfora é a de “resistir à substituições e especificações”. Por isso, aquilo que é fotografado, assim como seu enquadramento e encadeamento na sequência do livro, não pode ser substituído por outra imagem, mesmo que semelhante, pois o sentido da metáfora seria alterado ou mesmo perdido. Isso nos mostra que a metáfora vai além de seu conteúdo e se apoia também nos elementos únicos do plano da expressão.

As associações visuais entre as imagens são muitas vezes feitas de maneira inovadora, distantes da lógica causal e propícias à colocação em ato da capacidade imaginativa do leitor. A sequência nos convida a observar novas formas de associação entre figuras do mundo de uma maneira que foi bastante estudada pela filosofia da linguagem em seus estudos sobre a metáfora.

No âmbito linguístico, podemos definir essa figura de linguagem enquanto uma analogia que não foi observada anteriormente entre dois elementos. Este conhecimento é revelado de forma a desafiar a razão e pode ser caracterizado como um salto da imaginação criadora, que associa duas ideias ou universos do discurso nunca antes conectados (Lopes, 1987). Essa nova síntese é capaz não só de revelar cognitivamente algo sobre as duas imagens aproximadas, mas de produzir uma catarse emocional.

Ainda que a metáfora tenha como berço de estudos a linguística e a filosofia da imagem, este conhecimento não é facilmente transponível para a linguagem visual, como nos alerta o Groupe μ (1994). O âmbito linguístico apresenta um modo de presença marcado pela linearidade e sucessão, enquanto uma mensagem visual pode expor a simultaneidade de elementos em presença. Sendo assim, o que é caracterizado como uma substituição de elementos linguísticos pode adotar a forma de justaposição no visual. Os estudos do Groupe μ (1994) apontam que a substituição linguística pode adotar, no visual, a forma de uma dupla presença dos termos constituintes da metáfora,

borrando os limites entre comparação e metáfora, já que o que se manifesta no sistema linguístico por meio de comparações e rimas pode ser dado no visual por meio de duplicidades icônicas e plásticas.

Por isso, é necessário que o analista tenha cautela ao se deparar com as sugestões de analogias entre imagens. A presença concomitante de duas ou mais fotografias no espaço da página abre caminho para uma constelação de relações de sentido da qual a obra fotolivro, como um todo, provê o contexto de interpretação. O constante jogo de remissões presentes em micro sequências, capítulos e na totalidade da narrativa, requer um esforço para que a fotografia única seja constantemente retirada do lugar de texto episódico.

Considerações finais

Nosso texto buscou estabelecer algumas pistas sobre o entendimento da organização narrativa dos fotolivros. As considerações sobre o domínio material e textual da narrativa permitiram-nos observar aspectos sensíveis, cinéticos e matéricos do livro. No entanto, o mais instigante na investigação sobre o universo dos fotolivros é o convite, sempre novo, que a obra faz ao leitor para estabelecer interconexões que reconfiguram o sentido de cada imagem isolada.

Se atuamos em um duplo domínio, aquele textual da narrativa fotográfica e o objetual do campo editorial, não podemos deixar de apontar que sabemos o quanto o campo dos fotolivros vai além disso. Ainda que fora do escopo daquilo que objetivamos investigar sobre os fotolivros, deve-se ressaltar que os circuitos de produção e circulação desses materiais também concorrem para a geração dos sentidos exibidos ao longo das páginas. Publicações feitas por coletivos de artistas com intenções distintas e sua veiculação em lojas, feiras, galerias, museus, ou mesmo no contexto educacional, pautam direcionamentos interpretativos para essas obras. É um circuito em expansão e, por isso, esperamos que esses lugares de fruição e uso dos fotolivros sejam cada vez mais levados em conta.

Na esteira das propostas compiladas ao fim do *EnCMYK, Encuentro de fotolibros*,¹⁸ ansiamos pela democratização do fotolivro, de modo que não esteja restrito a feiras de arte, galerias e museus, mas que possa ser sustentável, acessível e rebelde. Entendemos, portanto, que este estudo se soma

a outras pesquisas que estudam a potência não só narrativa, mas estética, poética e educacional deste formato editorial. Ressoamos, portanto, a interdisciplinaridade aglutinada no fazer dessas obras, que espriam seus domínios para campos como o da arte, comunicação, design e educação.

REFERÊNCIAS

- BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. *In*: Knape, G (ed). **Imprint: Visual Narratives and Beyond**. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2013. P. 15-47.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. V. 70. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRACCHI, Daniela. Novas construções de sentido em duas metáforas fotográficas. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v. 7, n. 15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3447>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- BRACCHI, Daniela; FERREIRA, Jhennyfer Myrelle Alves. The Americans: a sociedade americana no território narrativo dos fotolivros. *In*: CARVALHO, Mário de Faria; BRACCHI, Daniela; PAIVA, André Luiz do S. (Org.). **Estéticas dissidentes e educação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. P. 264-289.
- BRETT, Guy. Guia geral do terreno. *In*: BRETT, Guy. **Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. P. 11-55.
- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GROUPE µ. **Tratado del signo visual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- HJELMSLEV, Louis. **La categoria de los casos**. Madrid: Gredos, 1978.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook. A History**. V. I. Londres: Phaidon, 2004.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- RICOEUR, Paul. Vida: uma narrativa em busca de um narrador. *In*: RICOEUR, Paul. **Escritos 1: em torno da psicanálise**. São Paulo: Loyola, 2010. P. 197-211.

SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação. *In*: GRIGOLIN, Fernanda (Org.). **Série pretexto**. Edição Publicações Fotográficas. Campinas: UNICAMP, 2016. P. 12-35.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2001.

SMITH, Keith. **Structure of the Visual Book**. Rochester: Keith Smith Books, 2010.

ZILBERBERG, Claude. Synesthésie et profondeur. *In*: BEYAERT-GESLIN, Anne; NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta. **L'hétérogénéité du visuel, 1/3**. La diversité sensible. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 83-104.

NOTAS

- 1 A obra pode ser vista em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=4051>.
- 2 A obra pode ser vista em: <https://www.ikrek.com.br/product/nao-no/>.
- 3 Zilberberg foi inspirado pelos estudos de Hjelmslev (1978) sobre os graus de intimidade entre dois objetos.
- 4 Ver Bracchi (2019).
- 5 O crítico de arte e curador inglês Guy Brett aponta a predileção dos artistas brasileiros pelos formatos de caixa e livro, surgida desde os anos 1950. Ele indica ainda que “o surgimento da caixa na arte brasileira foi precedido pelos experimentos de Lygia Clark ao romper a moldura, que representa a fronteira entre a pintura e o ‘resto do mundo’, o objeto estético e a ‘vida’” (Brett, 2012, p. 15).
- 6 Já o termo página designava tanto a superfície encerada da tabuleta que recebia a escrita quanto a folha de um rolo, papiro ou pergaminho (Silveira, 2001).
- 7 O livro pode ser visualizado parcialmente em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=3608>.
- 8 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/3994/caixa-de-sapato>.
- 9 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/4052>.
- 10 Silveira discute longamente a denominação fotolivros em *A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação*.
- 11 As ações do festival podem ser vistas em: <https://www.youtube.com/c/FestivalImaginaria>.
- 12 O site pode ser acessado em livrosdefotografia.org.
- 13 De forma mais específica, o termo *enredo* é definido por Ricoeur (2010, p. 198) como “uma síntese de elementos heterogêneos”, um processo estruturante que permite integrar os incidentes múltiplos numa história.
- 14 O *ethos* é um termo utilizado em semiótica para referir-se ao modo próprio de presença no mundo. É considerado a partir das estratégias enunciativas que o enunciador emprega, demonstrando o estilo do autor da enunciação.
- 15 A obra pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=HAWxKjipHoE>.
- 16 No original: “replicates the way most photographers actually make pictures, moving from one subject to the next, and also, as we have seen, the way we ‘move’ through the photobook itself”.
- 17 Para uma análise mais aprofundada sobre os sentidos construídos na narrativa visual de *The Americans*, tomados a partir do referencial semiótico, ver Bracchi e Ferreira (2022).
- 18 As propostas podem ser lidas em: https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/conclusiones_encmyk_2019.pdf.

Ecomuseu Urbano: Tensão Superficial

Urban Ecomuseum: Surface Tension

Ecomuseo Urbano: Tensión Superficial

Cláudia Vicari Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: clauda.zanatta@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1312-6203>

Osvaldo (Vado) Vergara Borges

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: vadovergara@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9153-5456>

RESUMO

O presente artigo aborda o tríptico “Tensão Superficial”, cujas partes constituintes são *O rio*, *O jardim* e *A floresta*, um trabalho processual do *Ecomuseu Urbano*, iniciado em Porto Alegre, em 2021. A escrita parte de um exercício de anamnese, realizado pela perspectiva dos artistas propositores, para analisar as etapas metodológicas de “Tensão Superficial” – desmontagem, espera e movimento, manutenção – e lançar o olhar para a cidade contemporânea ao refletir sobre suas dinâmicas, o tempo, sua memória. No texto, são tramados os referenciais teóricos com as relações entre as diferentes ações, configurações espaciais, temporalidades e materialidades propostas para investigar como essas se manifestam na proposição poética, a partir das percepções oriundas de deslocamentos dos artistas no espaço público.

Palavras-chave: *ecomuseu; cidade; experiência; memória; tempo.*

ABSTRACT

This article discusses the triptych “Surface Tension”, whose constituent parts are *The River*, *The Garden* and *The Forest*, a procedural work by the *Urban Ecomuseum*, which begun in Porto Alegre, 2021. The writing starts from an anamnesis exercise, carried out from the perspective of the proposing artists, to analyze the methodological stages of “Surface Tension” – Disassembly, Waiting and Movement, Maintenance – and to look at the contemporary city by reflecting on its dynamics, time and memory. The text weaves together the theoretical references with the relationships between the different actions, spatial configurations, temporalities and materialities proposed to investigate how these

manifests themselves in the poetic proposition, based on the perceptions derived from the artists' movements in the public space.

Keywords: *ecomuseum; city; experience; memory; time.*

RESUMEN

Este artículo trata del tríptico "Tensión Superficial", cuyas partes constituyentes son El Río, El Jardín y El Bosque, obra procesual del Ecomuseo Urbano, iniciada en Porto Alegre, 2021. El escrito parte de un ejercicio de anamnesis, realizado desde la perspectiva de los artistas proponentes, para analizar las etapas metodológicas de "Tensión Superficial" – Desmontaje, Espera y Movimiento, Mantenimiento – y mirar la ciudad contemporánea reflexionando sobre su dinámica, el tiempo y la memoria. El texto entrelaza las referencias teóricas con las relaciones entre las diferentes acciones, configuraciones espaciales, temporalidades y materialidades propuestas para investigar cómo éstas se manifiestan en la propuesta poética, a partir de las percepciones derivadas de los desplazamientos de los artistas en el espacio público.

Palabras clave: *ecomuseo; ciudad; experiencia; memoria; tiempo.*

Data de submissão: 05/11/2023

Data de aprovação: 23/10/2024

Introdução

Ecomuseu Urbano se constitui como experiência em arte contemporânea iniciada em 2021, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Denominada como incursão existencial por Cláudia Zanatta e Vado Vergara, artistas propositores, o *Ecomuseu Urbano* tem se manifestado por meio de instalações, audiovisual, escritos, ações artísticas, plantios, entre outras atividades que ocorrem em espaços públicos ou privados. No presente artigo, abordaremos um trabalho processual do *Ecomuseu Urbano*, que está em andamento, o tríptico "Tensão Superficial", cujas partes constituintes são *O rio, O jardim e A floresta*.



Figura 1: Imagem noturna da Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

A instalação *O rio* ocorreu em uma galeria na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, e relacionou imagem e palavra, aproximando técnicas e tecnologias de diferentes temporalidades, a partir de uma cidade marcada por um leito de água doce poluída cujas margens continuamente vêm buscar um terreno que lhes foi tomado. Como desdobramento de *O rio*, temos *O jardim*, instalação em espaço a céu aberto, também na Casa de Cultura Mário Quintana. Ao público, não é permitido entrar em *O jardim*, sendo que sua observação ocorre através das vidraças das janelas fechadas e porta cadeada que protegem o local. O espaço é vigiado por câmeras de segurança que registram *O jardim* como imagem imemorial de controle, expulsão, afastamento e degredo, mas também de algo que brota, viceja e pulsa. Concomitante ao *O rio* e ao *O jardim*, vem sendo realizada *A floresta*, na Praça da Alfândega (Fig. 1), localizada no centro da cidade. *A floresta* se constitui pelo plantio de espécies arbóreas nativas e exóticas e de pássaros encontrados mortos, aos quais foram vinculados, até o momento, o nome das escritoras brasileiras Hilda Hilst, Adélia Prado e Cecília Meireles. *A floresta* lentamente cresce na dinâmica da cidade que não lhe favorece, em meio ao que é instável, mas mediado pelo controle.

Neste texto, realizaremos um exercício de escavação na memória, revisitando a origem do *Ecomuseu Urbano* para elaborarmos uma escrita acerca do processo poético de “Tensão Superficial”, modelando uma reflexão ao tramar nossas inquietações com os referenciais teóricos, a partir da perspectiva benjaminiana de narrativa:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa, a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história, simplesmente a uma vivência própria (Benjamin, 2016, p. 221).

Neste percurso, ao refletirmos sobre as etapas metodológicas de “Tensão Superficial” – desmontagem, espera e movimento, manutenção – lançamos o olhar para a cidade contemporânea para pensarmos suas dinâmicas, o tempo, sua memória, e observar como tais temas se manifestam nas proposições artísticas do tríptico a partir das diferentes ações, configurações espaciais e materialidades propostas. “Quando não repetimos simples opiniões, mas queremos compreender o que nós próprios dizemos e habitualmente pensamos, caímos imediatamente num remoinho de questões” (Heidegger, 2018, p. 65). Como “Tensão Superficial” nos leva a pensar sobre nossa relação com a cidade, com o seu e o nosso tempo, sobre a memória desses tempos, em um processo artístico que estamos percorrendo em meio ao que se registra no agora? O que nos é permitido ver a partir dos argumentos que entrelaçaremos, oriundos do mundo turvo das ideias, ainda vagas e imprecisas, das vivências mutáveis de nossas e outras experiências que atravessam uma proposição em arte, entre o que se oculta e o que se mostra, enquanto processo poético que se desenvolve lentamente, em um tempo ambíguo, que devora a todos enquanto nos escapa? Como narrar um processo artístico aberto, com as ferramentas técnicas e conceituais que temos até o momento, no qual o pensamento seria a própria entrega poética?

Estamos, pois na caminhada lateralizada, inquieta, que se aplica na *multiplicação da potência*, e não na sua diminuição. No final de cada raciocínio, o objetivo é que as possibilidades de continuação desse raciocínio aumentem, nunca que diminuam. *Depois de tu pensares, eu tenho mais armas para continuar a pensar*, eis um facto que deve merecer agradecimento. Se o pensamento vai até o fim, acaba, impõe a sua

autoridade, não deixa espaço para contradições, para discussões, para *insultos inteligentes*, então estamos no âmbito dos métodos definitivos, aqueles que impõem a última palavra (*fini*) sobre um assunto (Tavares, 2021, p. 27-28).

Ecomuseu Urbano: a origem

Ao longo do centro de Porto Alegre, no período de dois anos, realizamos, diariamente, caminhadas que trouxeram conversas e inquietações que movimentaram o pensamento. Nessas caminhadas, fomos atravessados por dois encontros – um pássaro morto e o plantio de uma árvore. O pássaro encontrado morto, aplastado no asfalto, foi recolhido com uma sacola plástica de supermercado e levado para casa. Ato esse, impensado, que redundou na convivência com o animal, sem premeditar que recolhê-lo levaria ao início de um processo artístico. Da varrição da luz em um *scanner*, sobre o vidro higienizado do aparelho, da mistura entre o pássaro morto e outros elementos – arame, abraçadeira de nylon (fita *Hellerman*), sisal e manta asfáltica – e invólucros de bens de consumo – plástico bolha, lona e sacola –, surgiu uma relação entre luz e sombra. O animal foi objetificado, manipulado e reduzido a uma coisa representada em imagem. Dessa imagem, brotou o desassossego diante do ser coisificado. Concomitante ao encontro com o pássaro morto, realizamos o plantio de uma árvore, *Caneleira ferrugem* sp., como ação artística em uma praça do centro da cidade,¹ com a participação de moradores do entorno do local; entre a copa do vegetal que se expande sobre o solo e a raiz que se espalha embaixo da terra, percebemos outra relação entre luz e sombra. O pássaro encontrado morto e objetificado foi plantado ao pé da árvore. “O fato de que toda criação só possa ocorrer ao preço de uma contrapartida destrutiva é uma lei fundamental da vida. Ela não contradiz a vida, antes, torna-a possível”, sublinha Catherine Malabou (2014, p. 11), em seu livro *Ontologia do acidente*.

[...] Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.
(Prado, 1999, p. 19).

Aí nasce o *Ecomuseu Urbano*, da possibilidade da renovação de ciclos apartada de uma visão positivada – mais distante ainda do aspecto abordado em diferentes religiões sobre essa renovação – e, sim, trazendo uma aproximação a ciclos biológicos que ocorrem na relação entre claridade e escuridão, do que se percebe na visibilidade de um voo e sua consequente queda, e do que enraíza, do

que progressiva, lenta e silenciosamente se decompõe e degrada na sombra. Do crescimento ao que murcha e envelhece, do que envelhece ao que morre, enquanto “nunca nada está morto”, uma coisa alimenta a outra se alimentando da outra, e, nesse devorar distanciado de uma perspectiva de parasitismo, evidencia esse ciclo como uma condição natural de uma coisa estar sendo, como metamorfose, eterna e ininterrupta, também a outra.

Ao longo dos meses subsequentes, as caminhadas na cidade se tornaram caldo de cultivo para o pensamento, à medida em que continuaram a acontecer junto a novos plantios e eventuais encontros com pássaros mortos. Observamos que as relações entre ações e encontros não se manifestaram de forma isolada, passando a constituir uma experiência que se faz no tempo. O *Ecomuseu Urbano* como incursão existencial é um conjunto de experiências, e

[...] fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. “Fazer” não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula (Heidegger, 2003, p. 121).

Se a experiência em Heidegger é algo que nos derruba, que nos acontece, que sofremos, lemos em Bataille (2020, p. 34) que ela é “lugar de extravio, de não-sentido”, que não nos leva além dela própria.

Quis que a experiência conduzisse aonde ela mesmo levasse, não levá-la a algum fim dado de antemão e digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido). Quis que o não-saber fosse seu princípio [...] Mas essa experiência, nascida do não-saber, nele permanece decididamente. Não é inefável, não a traímos falando dela, mas nas questões do saber ela furta ao espírito até mesmo as respostas que ele ainda tinha. A experiência nada revela e não pode fundar a crença nem partir dela (Bataille, 2020, p. 33-34).

Ecomuseu Urbano como incursão existencial é um conjunto de experiências em *continuum* feito de fragmentos de existência que se iniciam e se encerram, que trazem percepções como vislumbres na escuridão e luz por frestas, e que, no instante fugidio em que lampejam, logo escapam. Ele se faz na tensão com a cidade, no choque do tempo dos habitantes de hoje com a memória dos tempos que pulsam do seu subsolo, como pensamento que se renova e se manifesta em ações e materialidades que se desdobram, também elas pensamento que continuamente se modifica.

Considerando as reflexões acima – o *Ecomuseu Urbano* experienciado como *continuum* feito de materialidades que se manifestam como lampejos de luz e sombra –, retomamos a indagação com que iniciamos nossa escrita para escavar as partes do tríptico de “Tensão Superficial”. Como “Tensão Superficial” nos leva a pensar sobre cidade, sobre o tempo da cidade e o nosso tempo e sobre a memória de um processo artístico de um caminho que se está percorrendo em meio ao que se registra no agora?

“Tensão Superficial”: desmontagem

Em uma das inúmeras caminhadas em via pública, uma cabeça de peixe se apresentou no concreto. O chão, ao ser concretado em certo momento histórico, encobriu uma grande porção de terra, que originariamente aterrou parte de um rio, e que serve hoje como um caminho entre vários a serem escolhidos. Partindo-se do pressuposto de que se pode ir e vir nas possibilidades que se apresentam, caminhos podem ser seguidos ou refutados. Caso nos questionemos o porquê caminhamos no local que escolhemos percorrer, se manifestarão limites políticos, sociais, geográficos, arquitetônicos e, outros quaisquer provenientes das motivações e desejos de cada indivíduo. Nesta urbe, na qual o processo de colonização foi iniciado pelo rio, a própria cidade que por ali foi expandida, também o colonizou. Muito tempo depois, como consequência de um processo originado como narrativa épica de povoamento, o rio invadiu a cidade. Hoje, resta um muro que segrega o rio da cidade, e a cidade que segrega pessoas deste rio (Borges, 2023, p. 85).

O encontro com uma cabeça de peixe seco no asfalto se fez como acontecimento, “Convém lembrar que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável [...]” (Derrida, 2012, p. 231), fresta do habitual, em um dos percursos realizados às margens do rio. O peixe foi recolhido e escaneado junto com uma manta asfáltica, virando a imagem da capa de 12 livros. Em cada volume constituído por 364 páginas em branco, ausentes de palavra, foi colocada dentro de um envelope a imagem do pássaro morto impressa sobre papel semente. Em uma galeria forrada com plástico bolha, como proposição de montagem, os livros foram dispostos abertos, em pé, no chão, formando dois círculos, um dentro do outro. Em uma das diagonais do espaço expositivo, foi disposto um monitor de 50 polegadas, deitado no chão, no qual rodava em *loop* a imagem de um ruído magnético retirado de uma fita *Video Home System* (VHS) dos arquivos pessoais dos artistas propositores. Na outra diagonal do espaço expositivo, foi colocado outro monitor com um vídeo exibindo diferentes palavras em *loop*, cujo reflexo interferia em uma imagem fixa, em dimensão igual à dos monitores, na qual estava impressa a mesma imagem do pássaro morto que se encontrava dentro dos envelopes. Pela ação da umidade, as imagens do pássaro morto, espontanea-

mente, ao longo do tempo, saíram dos envelopes fechados e se revelaram aos visitantes (Fig.2). De um livro com páginas em branco, surgiu a possibilidade da experiência não mediada por palavras e, do vídeo das palavras no monitor como linguagem em movimento contínuo, veio a possibilidade de experiência como conversa infinita (Blanchot, 2010). Da imagem realizada por um *scanner* à imagem do ruído magnético VHS, propusemos um contraste entre diferentes temporalidades, que se manifestou no uso de tecnologias obsoletas em um mundo regido por tecnologia de ponta. Essa instalação denominamos de *O rio*.

Ao longo de seis meses, o trabalho foi se alterando pela visita do público e, em decorrência do impacto do tempo, a proposição original foi paulatinamente se desorganizando, sendo desarrumada pelos visitantes que ali transitaram. A partir da escuta das relações que se estabeleceram entre trabalho, espaço expositivo e visita, optamos em não voltar à configuração original da instalação, a qual foi adotando uma nova estrutura. Mediante essa decisão, durante o período de um mês, iniciamos a etapa de desmontagem.



Figura 2: Imagem de detalhe de *O rio*. Livros com imagens de pássaro morto saindo do envelope. Galeria Radamés Gnatalli. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Na desmontagem, os elementos que compunham a instalação foram pouco a pouco retirados da galeria – os dois monitores com vídeo, as esferas de metal, o plástico bolha e a imagem fixa –, propondo outras visualidades para quem experienciava a ação. Nesse momento foram introduzidos 12 vasos cerâmicos que, em espera para ir para *O Jardim*, passaram a conviver com os livros.

A introdução de um vaso de argila é um marco na história da Antiguidade. O aparecimento dos primeiros recipientes define uma fase crucial da evolução humana. Os pequenos grupos que inventam recipientes para conservar água ou reservas de alimento organizam de uma nova maneira o espaço que os rodeia, e a transformação é irreversível. Não será mais possível voltar atrás (Tonelli, 2023, p. 28-29).

O físico Guido Tonelli chama a atenção para o vaso de argila como artefato capaz de conservar e guardar o excedente de suprimentos. Todavia, um vaso armazena também memória (memória do conhecimento técnico que o permite existir como vaso e que é passada de geração em geração, memória de uma sociedade que se fixa em um dado território, como também memória de um tempo armazenado na própria matéria, pois a cerâmica, devido às suas características físico-químicas, ainda hoje é um dos marcadores mais utilizados na datação do tempo). Como técnica ancestral, o vaso é um repositório de experiências atávicas, espécie de banco de dados constituinte de uma memória técnica de boa parte de nossa trajetória como civilização e barbárie. “No princípio era o barro, e não a pedra, mas lá já estava o sonho [...]” (Pesavento, 2002, p. 7). A cerâmica – *terra queimada* – é um processo técnico que acompanha a história da humanidade, na manufatura de uma figura representativa da fertilidade em uma pequena *vênus de Willendorf*, no registro por hieróglifos em tabuletas de argila, constituindo a escrita como uma linguagem, na matéria da construção das cidades ou, atualmente, na produção industrial em série de um vaso. A cerâmica nos conta de um tempo imemorial, do qual temos apenas vestígios, e fala também do que perdura e convive na época da aceleração, pois é usada como componente semiconductor de sistemas elétricos atuais. Uma materialidade densa, opaca e cristalizada, que existe na duração e contraponto a materialidades fugazes e efêmeras em que surgimento e desenvolvimento são já declínio e obsolescência.

A velocidade sempre crescente das inovações técnicas, científicas e culturais gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem praticamente obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (afiado qual gume) presente em uma dada época (Huyssen, 2000, p. 27).

Na proposição do uso de tecnologias ultrapassadas em *O rio* – do ruído magnético VHS à imagem realizada por um *scanner* – como contraste ao mundo contemporâneo regido por tecnologias de ponta, as quais, no seu lançamento, já são obsolescência programada, propusemos que, no espaço expositivo, pudesse ocorrer a aproximação dessas e outras temporalidades (livros e vasos). Em *O rio*, os visitantes, ao circularem no espaço expositivo, munidos com seus telefones celulares com câmeras de alta tecnologia, por uma dinâmica contemporânea, em sua ânsia de tudo arquivar, muitas vezes, abdicam da experiência – experiência entendida aqui como atravessamento, no sentido heideggeriano –, optando pelo registro. A ânsia de produzir o registro não só impacta na impossibilidade da experiência, mas também, à medida em que esse registro se faz de modo recorrente, ele produz um arquivo que delega à própria tecnologia a função de armazenamento da memória.² Em seu texto *A exteriorização da memória como perda do saber*, Bernard Stiegler indica que o armazenamento da memória na era hiperindustrial tende a ocorrer predominantemente em repositórios externos (tecnológicos), denominando os aparatos tecnológicos como *mnemotecnologias*.³ A exteriorização da memória nas *mnemotecnologias* implicaria, segundo Stiegler (2009, p. 25), em uma modificação da nossa relação com os saberes.

Nós exteriorizamos na aparelhagem mnemotecnológica contemporânea, cada vez mais, funções cognitivas, e perdemos correlativamente, cada vez mais, saberes que se encontram delegados aos aparelhos e aos serviços que os agenciam, os controlam, os formalizam, os modelam, mas talvez nos destruam, pois esses saberes, que nos escapam, parecem induzir a uma obsolescência do homem que se encontra cada vez mais desarmado e como que esvaziado do seu interior.

No espaço expositivo, o livro em branco passível de escrita e compartilhamento de saberes configura a possibilidade de experiência como potência de acontecimento. O livro em branco, como suporte do pensamento, árvore que se metamorfoseia em página, se apresenta como abertura, latência da possibilidade de escrita. Como espaço em branco, ele se faz como fresta para o saber através do não-sabido, no sentido proposto por Bataille. Da desmontagem, passamos à espera e movimento.

[...] Entre a verdade e os infernos
Dez passos de claridade
Dez passos de escuridão...
(Hilst, 2017, p. 86)

“Tensão Superficial”: espera e movimento

Ainda na galeria, junto aos vasos e livros, outros materiais foram introduzidos – terra, pratos de cerâmica e adubo, permanecendo no local até a desocupação definitiva do espaço. Após seis meses, os livros foram retirados da galeria e as imagens impressas em papel semente ficaram aguardando a chegada da primavera para serem plantadas. Os vasos foram levados para um terraço a céu aberto, inacessível ao público.

Na produção dos vasos cerâmicos utilizamos argila, nas cores branca e tabaco, específica para queima em alta temperatura. Para a feitura dos vasos menores, produzimos um molde de gesso que permitiu a replicação dos 12 recipientes. A partir dessa replicação, a qual possibilitou a padronização das peças, passamos a interferir na matéria de cada vaso, usando como “ferramenta” uma pequena esfera de argila expandida, que foi posteriormente também incorporada na instalação. O gesto da mão humana tensionou ao máximo os limites da plasticidade do material, explorando a modelagem pela via da destruição, que, ao deformar a argila, trouxe uma singularidade a cada vaso. É nesta relação do gesto com a elasticidade da matéria que o vaso deformado se configura como único ou, em um termo de Bataille (2018 p. 147), adquiriria a característica *informe*, “um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha sua forma”. O recipiente permanece como vaso, mas a forma agora já é outra, única, individual e distante do que era.

E ainda, será realmente o mesmo indivíduo? Essas mudanças, insensíveis ou bruscas, na relação que caracteriza um corpo, nós a constatamos também no seu poder de ser afetado, como se poder e relação gozassem de uma margem, de um limite, dentro do qual se formam e se deformam (Deleuze, 1968, p. 201 *apud* Malabou, 2014, p. 36).

Os vasos, após lenta secagem natural, foram queimados em alta temperatura; entregues ao escuro e calor do forno, sua matéria argilosa elástica se tornou cerâmica, em um processo sem volta, no qual o resultado se fez como *acidente*. Nos termos de Catherine Malabou (2014, p. 13), “Rasgão vital e desvio ameaçador que abre uma outra via, inesperada, imprevisível e sombria”. No final do processo de queima, a matéria cerâmica está cristalizada, quase petrificada, impossibilitada de modelagem, por perder a característica elástica que lhe permitiria retornar à sua forma anterior.

O termo 'elasticidade' será realmente conveniente? Um material 'elástico' se caracteriza por sua capacidade de voltar à sua forma inicial, sem mudança. A mudança descrita aqui, pelo contrário, é irreversível, o retorno à forma inicial é impossível. É da palavra 'plasticidade' que precisamos [...] (Malabou, 2014, p. 36).

Tanto os vasos quanto os pratos foram modelados, queimados e vitrificados. Todos os pratos, após a queima de vitrificação, passaram por uma queima artesanal, com serragem. "Nossos possíveis plásticos, na realidade jamais terminam" (Malabou, 2014, p. 15). No terraço, primeiramente instalamos os vasos cerâmicos com terra. A seguir, inserimos dois tipos de pratos cerâmicos de dimensões diferentes. Na instalação, sobre cada prato de tamanho menor foram colocadas duas esferas metálicas, as quais foram pouco a pouco oxidando. Durante o processo de montagem (o qual perdura até o momento), foi colocado, no centro do local, um grande vaso cerâmico vitrificado em alta temperatura, revestido internamente com juta e preenchido com terra. Os outros 12 vasos que estavam em *O rio* foram organizados em torno do vaso grande, formando um relógio de sol. No terraço, ao redor do vaso grande e, circunscrito ao perímetro circular no qual os vasos cerâmicos menores foram organizados, também foram inseridos 100 quilos (kg) de pedra brita nº1 e 100 kg de cerâmica expandida para fazermos um solo. Concreto. A nova instalação para o público passou a ser visualizada apenas através dos vidros de janelas e porta cadeados. Tanto para a montagem da instalação, quanto a cada vez que necessitamos realizar sua manutenção, a porta nos é aberta pelos seguranças da instituição. Essa instalação denominamos de *O jardim*.

Você quer segurança? Abra mão de sua liberdade, ou pelo menos de boa parte dela. Você quer poder confiar? Não confie em ninguém de fora da comunidade. Você quer entendimento mútuo? Não fale com estranhos, nem fale línguas estrangeiras. Você quer essa sensação aconchegante de lar? Ponha alarmes em sua porta e câmeras de tevê no acesso. Você quer proteção? Não acolha estranhos e abstenha-se de agir de modo esquisito ou de ter pensamentos bizarros. Você quer aconchego? Não chegue perto da janela, e jamais a abra. O nó da questão é que se você seguir esse conselho e mantiver as janelas fechadas, o ambiente logo ficará abafado e, no limite, opressivo (Bauman, 2022, p. 11-12).

Em *O jardim*, a vigilância é ininterrupta, seja realizada pelos seguranças, pelas câmeras da instituição, ou, até mesmo, pelos visitantes, com seus dispositivos móveis. "O smartphone se revela como um informante eficiente, que nos submete a uma vigilância duradoura" (Han, 2022, p. 16). Nesse espaço, mais do que o olhar e o fruir, há o vigiar. Não há tempo para a contemplação, ou, se

há contemplação, ela ocorre mediada pelas vidraças da porta e das janelas cadeadas, dos visores dos celulares dos visitantes que instantaneamente registram e compartilham sobretudo a evidência de que estiveram no local.



Figura 3: Imagem de detalhe de *O jardim*. Plantio da *Cordia trichotoma* em lua crescente. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Em *O jardim*, foi aguardada a lua crescente para a realização do plantio de uma muda de espécie nativa do RS, *Cordia trichotoma* (Fig. 3), no vaso cerâmico maior. Essa muda ficará se desenvolvendo no vaso até adquirir o tamanho adequado para ser plantada definitivamente no espaço público, como parte de *A floresta*.

Após três meses de espera pela primavera, rasgamos em pequenos pedaços as imagens de pássaros mortos impressas em papel semente (Fig. 4) que estavam dentro dos envelopes nos livros de *O rio*. A fibra do papel era invólucro para as sementes de margarida (*Bellis perenis*) que plantamos em seis vasos da instalação, junto a sementes de outras espécies de margaridas (*Dimorphoteca sinuata* e *Leucantemum maximum*). Pela destruição da imagem do pássaro morto, picada em fragmentos e colocada sob a terra, as plantas começaram a brotar do escuro. As flores que vingam (Zanatta, 2013) ainda são o pássaro morto objetificado. Nos outros vasos em que não plantamos, confiadas ao acaso, plantas inesperadas foram ocupando a terra ao longo dos dias, a partir da polinização realizada por pássaros e pelo vento. As diferentes espécies, tanto a árvore quanto as flores e outros vegetais, passaram a se misturar na instalação e a conviver no decurso dos dias.



Figura 4: Imagem de detalhe de *O jardim*. Plantio da imagem impressa em papel semente na entrada da primavera. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Concomitante a essa instalação, iniciamos, no espaço público, *A floresta* com o plantio de três mudas de *Jacaranda mimosifolia* na praça da Alfândega, local da realização anual da Feira do Livro de Porto Alegre. A partir disso, inicia-se a etapa da manutenção.



Figura 5: Imagem da instalação *O jardim*, na Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

“Tensão Superficial”: manutenção

Há, no Sul do Brasil, períodos estritos indicados para a realização de plantios no espaço urbano, de maio a novembro, no qual as chuvas são mais frequentes e o calor menos intenso. Tal fator determina o momento em que os plantios serão realizados, pois o próprio ambiente, devido às condições climáticas intrínsecas a cada estação, possibilita que uma muda de árvore tenha melhores condições de se desenvolver. Mesmo realizando os plantios, seja das mudas de *A floresta* ou de cada flor na estação mais adequada, em *O jardim*, todas as espécies demandarão cuidados únicos. Durante o período de manutenção, surgem necessidades cotidianas, como a rega, a qual precisa ser intensificada no verão devido às altas temperaturas – cinco litros diários para cada muda de árvore nos seis primeiros meses – e outras necessidades eventuais dos mais diversos âmbitos: um galho quebrado que precisa de impermeabilização para que fungos não se instalem, colocação de um cano de plástico para evitar que formigas cortadeiras devorem folhas, adubação com Nitrogênio, Fósforo e Potássio (NPK) em estações específicas, um tutor de madeira danificado que faz a sustentação da muda e precisa ser trocado, entre outras necessidades. Essa manutenção que se desenvolve ao longo do tempo é diferente em cada um dos espaços em que o tríptico ocorre. *O jardim*, enquanto dinâmica de espaço protegido, está sob controle. Já *A floresta*, que acontece em uma praça, mesmo sendo vigiada, está sujeita às dinâmicas inerentes do espaço público. “Uma praça é um lugar de conflito”, relata-nos, em uma conversa informal, Ayres Cerutti, prefeito da praça da Alfândega.⁴

A floresta está sendo implantada na praça da Alfândega, centro histórico da cidade, local conhecido por recepcionar, desde 1954, a Feira do Livro de Porto Alegre e abrigar muitas espécies de *Jacaranda mimosifolia*. Mediante projeto paisagístico, tais espécies foram introduzidas e, desde então, povoam o imaginário da cidade com a coloração roxa de sua floração, a qual ocorre nos meses de outubro/novembro, mesmo período do evento literário. Na Alfândega,⁵ em meio aos Jacarandás e outras espécies, na qual patrimônio natural e cultural se confundem, encontramos também vários monumentos de arte pública, dentre eles, o do general Manuel Osório, instalado em 1933, e o *Monumento à literatura brasileira*, escultura em bronze realizada pelo escultor Xico Stockinger em parceria com Eloisa Tregnago, representando os escritores Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, colocado no local em 2001. *A floresta*, portanto, cresce entre diferentes tempos, concepções e materialidades.

[...] Aquilo que ontem cantava
já não canta.
Morreu de uma flor na boca:
não do espinho na garganta
(Meireles, 2013, p. 111)

A cada muda de *A floresta* colocada no solo é plantado junto um pássaro morto, marcador de tempo que nos encontra em deslocamentos no espaço público; é esse encontro que nos indica uma possibilidade de plantio. Nesta relação entre árvore e pássaro, é vinculada a cada muda de árvore o nome de escritoras/es. Nesses primeiros plantios de *A floresta*, cada uma das espécies arbóreas – mudas de *Jacaranda mimosifolia* – foram nomeadas de Hilda, Adélia, Cecília – Hilda Hilst, Adélia Prado, Cecília Meireles (Fig. 7). Em *A floresta*, o trabalho se faz em um processo que está em desenvolvimento, uma muda de *Jacaranda micrantha* aguarda seu tempo para implantar Clarice Lispector, ou Mário Cesariny, ou Kafka, ou Caio Fernando Abreu, latências de viveiro em esperas de futuros plantios, que trazem escritoras/es nacionais e de outros contextos geográficos, mesclando árvores nativas e exóticas, que passam a coexistir e se misturar na polinização, habitando um solo literário no qual as árvores renovam ciclos, talvez como páginas em branco que, por meio da escrita, dão suporte ao pensamento.



Figura 6: Imagem de *A floresta*. Plantio de Cecília Meirelles, árvore e pássaro. Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Do caminhar sobre um solo em que habitam tempos sobrepostos e embaralhados e do olhar fixo na cidade, plantio, supressão e poda, à cogitação de que entes vivos possam ser dotados de direitos e memória, brotam as sementes que colocam o pensamento em movimento (Amaral; Borges; Zanatta, 2023, p. 136).

Uma árvore plantada define muito em relação a um espaço público, assim como sua supressão transforma a memória de espaços de socialização. A árvore se caracteriza por ter uma duração distinta do ciclo vital das pessoas e, assim, pode testemunhar e costurar diferentes tempos históricos. A manutenção da memória na *A floresta*, na Praça da Alfândega, solo profícuo à literatura e à socialização comunitária, também é possibilidade de trazer a rememoração de um bioma específico, atrair avifauna e produzir microclimas salutareos em épocas de constante devastação e exploração, na qual a supressão de um indivíduo arbóreo pode trazer um esquecimento de memória afetiva coletiva, e também de lembranças pessoais, promovendo um apagamento histórico que prepara o terreno para a especulação imobiliária, em um modelo de cidade como negócio. Giselle Beiguelman salienta a força das plantas (2019, p. 70), no livro *Memórias da amnésia e políticas do esquecimento*:

A rebeldia, a força e a exuberância da vegetação têm uma potência que engole as pedras, corrói o concreto, infiltra-se, toma os espaços e subjuga o que estiver à sua volta. Aqui prevalece um estado de beleza convulsiva, uma tensão permanente entre a natureza e a técnica, uma batalha úmida, macia, violenta e vigorosa.



Figura 7: Imagem de *A floresta*. Árvores Hilda Hilst, Adélia Prado e Cecília Meireles (da direita à esquerda), em meio às barracas da Feira do Livro de Porto Alegre. Praça da Alfândega. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

“Tensão Superficial” na cidade

“As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1990, p. 44). Na cidade, embaixo, soterradas, raízes se desenvolvem se entremeando aos canos, cabos e fibras óticas que constituem o que se entende no contemporâneo por civilização. Em cima, sobre o solo, somos olhados por câmeras e vemos algumas poucas copas de árvores em meio aos fios de luz e edifícios que sombreiam fluxos e relações que se dão na velocidade da transferência de dados.

A cidade é um acúmulo de tempos em um ambiente de grande diversidade, ordens, regramentos, organização e de confusão de camadas umas sobre as outras que pulsam e que deixam rastros; mesmo na terra arrasada, alguma memória, resquício, resta. A história das cidades é feita de construção e de muitos apagamentos por supressão, por substituição, na qual vestígios se (nos) confundem em extratos de tempos simultâneos.⁶ Alguma memória subsiste na velocidade da substituição de uma ideia de cidade por outra, em verdades que ditam tempo e espaço no qual existimos como podemos, como conseguimos, no qual nos estendemos, nos retraímos e nos erodimos. Na cidade, em meio a todo aparato tecnológico, de vez em quando, tropeçamos em cacos cerâmicos, vemos as árvores em crescimento aberto ao olharmos para cima, há cascas grossas nos troncos, feridas nos troncos que cicatrizam devagar, há vestígios de tempo nos anéis circulares que se formam dentro dos caules em tocos de plantas suprimidas, rugas que se aprofundam em nossa face, moscas pousando sobre o que se decompõe, há o brilho da teia de aranha em contato com a luz sobre a terra queimada, há metal que oxida em pó pela umidade que se deposita sobre as coisas que estão conosco há milênios, há imagens mentais, lembranças imprecisas do que segue a ser caminhado, há coisas por achar, há muito a perder. Nesse tempo da duração, o que degrada é simultâneo ao que brota e “a memória aparecerá, cada vez mais, como uma realidade vaga, fragmentada e incompleta; o passado será concebido como ‘reconstruído’ e organizado sobre a base de uma coerência imaginária” (Rossi, 2010, p. 96).

Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: *Eu sozinho tenho mais lembranças que terão*

tido todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: Meu sonho é como a vigília de vocês. E ainda, por volta do amanhecer: Minha memória, senhor, é como um monte de lixo (Borges, 2020, p. 105).

Profusão de camadas sempre vigiadas em tempo real por satélites e câmeras que tudo registram desde cima, indicando configurações de espaços, determinando e propondo comportamentos. Tais aparatos apontam também para *O jardim, A floresta* e *O rio*. Essa vigilância que se faz como norma é a tônica da lógica do contemporâneo. Tal modelo de cidade, que se baseia em soluções tecnológicas que trazem a vigilância como proposição de liberdade, a cada vez que se aproxima da ideia de experimento a ser replicado, afasta-nos da ideia de experiência.

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. [...] Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível. Sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e predizível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até o objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, para o que não se pode “pré-ver” nem “pré-dizer” (Larrosa, 2020, p. 34).

No contemporâneo, a cidade como experimento neoliberal vinculado à lógica *smart*⁷ vai impor uma ordem, apresentando uma aceleração como única solução na ideia de urbanidade comum a todos. Esse tempo determina o espaço que cada indivíduo irá ocupar e trilhar na urbe. O tempo do calendário, regrado e organizado, “a flecha do tempo”. Mas qual seria o tempo ao qual nos submetemos? 24 horas/7 dias, em consumo, seja neste espaço físico ou no virtual, o qual propõe a cidade apenas como mais outro espaço de consumo. É nesse tempo, ao qual estamos sujeitos, que “Tensão Superficial” ocorre como processo em que cada ação ou materialidade tem uma temporalidade que lhe caracteriza. Há ciclos nos processos (o lento crescimento das árvores, da brotação das sementes, os ciclos da lua e do sol e a força das intempéries, seja pela chuva que rega ou pela enchente que vem reivindicar outra vez a porção de terra que a cidade, enquanto processo de colonização tomou do rio). Há elementos que são comparativamente mais estáticos e estão relacionados à duração (a argila transformada em vaso cerâmico, pode permanecer intacta por milhares de anos). Há também o tempo lento da decomposição da carne de um pássaro morto. Há esperas no deslocamento, no repouso, no caminhar e no claudicar. Há espera da primavera e da lua crescente para que ocorra o plantio da muda de árvore em *O jardim*. Esperas que, em outros

momentos, eram condições dos próprios processos técnicos vinculados aos seus respectivos contextos históricos e, hoje, ocorrem em meio a velocidades que inauguram nossa época. Não estamos propondo um tempo outro, nem velocidades de aceleração ou desaceleração, nem saudosismos nem progressos, nem evoluções ou transcendências. Estamos em meio, entre um acidente e outro, caminhando. Talvez como Travis, interpretado pelo ator Harry Dean Stanton, no início do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, em uma espécie de deslocamento sem rumo aparente, por horas a fio, em um clima de aridez, nas paisagens desérticas de um horizonte niilista, destituído de um passado que se fez em esquecimento de memórias, com um olhar atento ao entorno e, ao mesmo tempo perdido, à deriva de si.

Incorre-se no risco de não se dar conta de que *já começámos* [sic.] a ser absorvidos por esse processo de aviltamento generalizado, tornando-nos, lenta, mas seguramente, cada vez mais incapazes de ver aquilo que, enquanto nova época do *não-saber*, aí surge como *energia claudicante da sorte*, por exemplo, a de Thelonious Monk – na condição de encontrar armas, pianos, afinações, regulações, reparações, preparações e outros instrumentos (Stiegler, 2018, p. 142).

Essa escrita é o que se tem até o momento, enquanto caráter processual de uma proposição poética que se desenvolve como organismo vivo com duração indefinida, em meio à ordem neoliberal de uma cidade que se modifica a todo instante. Relembramos que esse artigo se constitui como um exercício de memória, de anamnese feita pelos próprios artistas enquanto propositores do trabalho, no qual a possibilidade de narrar os processos, só se faz por meio do registro de alguns de seus vestígios. Narramos o que conservamos a partir do que esquecemos. “A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente” (Rossi, 2010, p. 28). Os acontecimentos e acidentes seguem a nos inquietar, perturbar. Nesse percurso que trilhamos, a narração, ao mesmo tempo em que ocorre, apresenta-se também como impossibilidade no sentido de que não há como recuperar uma experiência, algo singular e irrepetível.

De onde, então, e por onde entraram em minha memória? Não o sei. Apreendi-as dando crédito à inteligência de outros, mas as reconheci em minha alma e aprovei-as como verdadeiras; confiei-as a meu espírito como em depósito, de onde poderei tirá-las de onde quiser. Ali estavam, pois, antes mesmo que eu as aprendesse, porém não na memória. E onde estavam então? E, por que, ao serem nomeadas, eu as reconheci e disse “É assim mesmo, é verdade”, senão porque já estavam em minha memória, mas tão escondidas e tão sepultadas em tão secretos abismos, se alguém não as arrancasse dali com suas perguntas, talvez eu nem pudesse concebê-las (Agostinho, 2020, p. 64-65).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. V. 2. Rio de Janeiro: Petra, 2020.
- AMARAL, Lilian; BORGES, Osvaldo Vergara; ZANATTA, Cláudia. Ecomuseu Urbano: incursão existencial de um pensamento infinito em percurso. **Zenodo**. v. 15, p. 131-148, fev. 2024. Disponível em: <https://zenodo.org/records/10644540>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de método de meditação e postscriptum 1953. Suma ateológica. V. I. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Desterro. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. V. 1: a palavra plural. São Paulo: Editora Escuta, 2010.
- BELGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BORGES, Osvaldo Vergara. **Cavalo-Palavra**: da ideia do absurdo à sensação de fracasso. 2023. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. [S.l.]: Companhia das Letras, 1990.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados: Acontecimento e Experiências Limites**, Brasília, v. 21, n. 33, p. 231-251, set. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/1790>. Acesso em: 03 nov. 2023
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Que é uma coisa?** Lisboa: Edições 70, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente**: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. São Paulo: Global, 2013.

MOROZOV, Evgeny; BRIA, Francesca. **A cidade inteligente**: tecnologias urbanas e democracia. São Paulo: Ubu, 2019.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha. 1984. 35mm. 147min.

PESAVENTO, Sandra. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Editora Siciliano, 1999.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Unesp, 2010.

STIEGLER, Bernard. **Anamnésia e hipomnésia**: Platão, primeiro pensador do proletariado. São Paulo, v.7, n. 13, p. 23-41, jun 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3059>. Acesso em: 03 nov. 2023

STIEGLER, Bernard. **Da miséria simbólica**: 1. A era hiperindustrial. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TONELLI, Guido. **Tempo**: o sonho de matar Chronos. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2023.

ZANATTA, Cláudia,. **Malas-hierbas**: análise de uma poética pessoal em arte participativo. Orientadora: Mau Monléon Pradas/Maria Ivone dos Santos. 2013. 481 p. Tese em Arte Publico, Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, em co-tutela com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2013.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 O plantio da *Caneleira ferrugem* fez parte de uma exposição coletiva de arte contemporânea denominada *Museu baldio*, ocorrida em junho de 2021, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, RS, com curadoria de Marcelo Chardosin.

2 Para Ivan Izquierdo o conceito de memória, “[...] significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se ‘grava’ aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de evocação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. [...] Não podemos fazer aquilo que não sabemos, nem comunicar nada que desconhecamos, isto é, nada que não esteja em nossa memória” (Izquierdo, 2018, p. 1).

3 Bernard Stiegler, em seu livro *Da miséria simbólica. I. a era hiperindustrial*, define o que são *mnemotecnologias* “[...] no século XIX as *mnemotecnologias* surgem pela primeira vez: tecnologias e já não simples técnicas, são produtos industriais e máquinas que abrem a era do audiovisual (fotografia e fonografia, cinema e rádio, televisão), depois, no século XX, tecnologias de cálculo (herdeiras da mecanografia de Hollerith), de maneira que o *mnemo-tecnológico* se transforma no *próprio suporte da vida industrial* e fica integralmente submetido aos imperativos da divisão mundial e maquinica do trabalho, da riqueza e dos papéis – *a fortiori*, quando, por via da digitalização generalizada, as tecnologias da informação e as tecnologias da comunicação acabam por integrar-se, contexto hoje também designado por ‘capitalismo cultural’ ou ‘capitalismo cognitivo’” (Stiegler, 2018, p. 27).

4 A função de Prefeito da Praça foi criada em 2021, com o principal objetivo de auxiliar a prefeitura no cuidado e manutenção das praças da cidade. Atualmente, Porto Alegre tem 11 Parques Urbanizados e 688 Praças. Fonte: <https://prefeitura.poa.br/carta-de-servicos/prefeito-da-praca>.

5 Para maiores informações sobre a história da praça da Alfândega, consultar: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Praca_da_Alfandega.pdf.

6 “A história do Brasil traz tanto o extermínio da memória como o apagamento do outro, ambos os apagamentos inscritos nas suas páginas desde os primórdios da colonização. A catequese foi seu gesto inaugural, impondo a incorporação forçada à cultura católica dominante. E como não lembrar que a escravização de negros africanos começava, em teoria, por um ritual de esquecimento? Ainda que na prática não se tenha efetivado, como atestam as várias rebeliões pela liberdade, pretendia-se desvincular os escravizados de seu passado. Assim, conta-se que, antes de embarcar para o Brasil, sempre à noite, para que não pudessem memorizar o caminho, os escravizados eram obrigados a dar voltas em torno de uma árvore para que se esquecessem de suas raízes: sua terra, sua identidade, as formas dos lugares” (Beiguelman, 2019, p. 216).

7 Para Evgeny Morozov e Francesa Bria “[...] ‘smart’ se refere a qualquer tecnologia avançada a ser implementada em cidades com objetivo de otimizar o uso de seus recursos, produzir novas riquezas, mudar o comportamento dos usuários ou prometer novos tipo de ganho no que se refere, por exemplo, à flexibilidade, segurança e sustentabilidade – ganhos que decorrem essencialmente do ciclo de retroalimentação inerente à implementação e ao uso de dispositivos inteligentes providos de conectividade, sensores e / ou telas” (Morozov; Bria, 2019, p. 20-21).

Reminiscências clássicas e o “exercício da moralidade” em *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

Classical reminiscences and the “exercise of morality” in Auto da Compadecida, by Ariano Suassuna

Reminiscencias clásicas y el “ejercicio de la moral” en Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna

Eduardo Soczek Mendes

Universidade Federal do Paraná

E-mail: edu.soczek@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

Jaynnoã Fernando Silva Lopes

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: jaynnoa_lopes@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5520-5220>

RESUMO

Auto da Compadecida (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014), é uma obra de dramaturgia brasileira profícua em encenações e adaptações. Essa peça é uma miscelânea de tradições pretéritas e locais, com reelaborações de funções do teatro clássico e do próprio gênero de origem medieval, o *auto*. Por isso, averiguamos, no texto de Suassuna, as reminiscências do coro clássico nas intervenções da personagem do Palhaço. Além disso, verificamos como essas tais alocações estão intimamente ligadas às ações das personagens eclesiásticas, na construção de um anticlericalismo moralizante. Este estudo dialoga, principalmente, com as propostas de Luís Machado de Abreu (2004; 2019), de Isabel Castiajo (2012), de Anatol Rosenfeld (1985) e de Segismundo Spina (1989).

Palavras-chave: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; coro; anticlericalismo.

ABSTRACT

Auto da Compadecida (1955), by Ariano Suassuna (1927-2014), is a work of Brazilian dramaturgy that is fruitful in staging and adaptations. This play is a miscellany of past and local traditions, with re-elaborations of functions from classical theater and the medieval genre itself, the *auto*. Therefore, we found in Suassuna's text the reminiscences of the classic choir in the interventions of the Clown character. Furthermore, we verified how these speeches are closely linked to the actions of ecclesiastical characters, in the construction of a moralizing anti-clericalism. This study mainly dialogues with the proposals of Luís Machado de Abreu (2004; 2019), Isabel Castiajo (2012), Anatol Rosenfeld (1985) and Segismundo Spina (1989).

Keywords: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; choir; anticlericalism.

RESUMEN

Auto da Compadecida (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014), es una obra de la dramaturgia brasileña fructífera en puestas en escenas y adaptaciones. Esta obra es una mezcla de tradiciones pasadas y locales, con reelaboraciones de funciones del teatro clásico y del propio género medieval, el *auto*. Por tanto, encontramos en el texto de Suassuna reminiscencias del coro clásico en las intervenciones del personaje del Payaso. Además, comprobamos cómo estos discursos están estrechamente vinculados a las acciones de personajes eclesiásticos, en la construcción de un anticlericalismo moralizante. Este estudio dialoga principalmente con las propuestas de Luís Machado de Abreu (2004; 2019), Isabel Castiajo (2012), Anatol Rosenfeld (1985) y Segismundo Spina (1989).

Palabras-clave: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; coro; anticlericalismo.

Data de submissão: 16/05/2024

Data de aprovação: 19/09/2024

Introdução

Neste ano de 2024, quando nos aproximamos do centenário de nascimento do paraibano Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), recordamos também os dez anos de sua morte: ele que foi um dos mais geniais escritores brasileiros, autor de obras de dramaturgia, como, por exemplo, *Auto da Compadecida* (1955), *O santo e a porca* (1957) e *A pena e a lei* (1959), e de narrativas de ficção, como *o Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). Também foi um dos mais

empenhados integrantes do Movimento Armorial, que, grosso modo, partiu de muitas narrativas orais de tradição nordestina e do romance de cordel e as transpôs, em diálogo com a cultura erudita, para as representações teatral, romanesca, musical, dentre outras manifestações artísticas, em uma prática militante pela cultura popular do Brasil. Suassuna pertenceu também à Academia Brasileira de Letras e foi galardoado, em 1995, pelo então presidente de Portugal, Mário Soares (1924-2017), com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique, reservada aos que prestam serviços relevantes à cultura lusitana. De fato, muito da obra de Suassuna, calcada sobre as manifestações populares do Nordeste brasileiro, estão em profundo diálogo com eventos históricos e, igualmente, com a produção literária de Portugal, que, desde o período da colonização, transportou, para o Brasil, uma série de mitos, de imagens e de representações, que envolvem questões políticas, jurídicas, religiosas e folclóricas.

Neste estudo, entretanto, analisaremos a mais célebre obra teatral de Suassuna: *Auto da Compadecida* – que foi representada, pela primeira vez, no Recife, em 1956, sob a direção de Clênio Wanderley (1929-1976), e chegou a ganhar maior popularidade pelas adaptações televisivas e cinematográficas, dirigidas por Guel Arraes (1953), em 2000, sob o título *O Auto da Compadecida*, mas com alguns aspectos que mesclaram a obra filmada com as peças *O santo e a porca* e *A pena e a lei*. Ainda para o fim de 2024, sob a direção do mesmo Guel Arraes, juntamente com Flávia Lacerda, está previsto o lançamento de outra adaptação cinematográfica do texto de Suassuna: *O Auto da Compadecida 2*.

Ainda que a finalidade de qualquer texto dramático seja a encenação, pois “[...] é o palco que o atualiza e o concretiza”¹ (Rosenfeld, 1985, p. 35), é preciso, primeiro, compreender o texto teatral e as suas idiossincrasias para realizar uma digna encenação. Por isso, interessa-nos, neste trabalho, o texto de *Auto da Compadecida*, como fora lavrado por Suassuna e, por questões de recorte temático, não analisaremos as várias encenações já realizadas ou as outras adaptações cinematográficas, embora não neguemos a importância dessas manifestações, que levam a cabo a causa primeira da existência da obra.

Isto posto, levemos, pois, em consideração que o texto de Suassuna se inscreve

[...] na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como *Milagres de Nossa Senhora* (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos – e às vezes muito – profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora que comparece e o salva tanto no plano espiritual como temporal. / Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos autos de Gil Vicente [(c.1465-c.1536)] e do teatro espanhol do séc. XVII. Também lhe encontramos algo [...], no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro (Oscar, 1981, p. 9-10).

Como bem propõe Henrique Oscar, sem pretender a uma exaustiva enumeração de intertextualidades, é patente que *Auto da Compadecida* estabelece um diálogo com toda essa tradição literária e cultural antecedente. Porém, além disso, hauriu, igualmente, do teatro grego clássico; da literatura de cordel do Nordeste brasileiro; mesclou elementos com a pantomima circense e, também, representou as perenes manifestações anticlericais da cultura lusitana. Todavia, vale ressaltar que “[...] não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original” (Oscar, 1981, p. 10). Em suma, Suassuna sintetizou, em *Auto da Compadecida*, uma série de vertentes temáticas e estruturais muito complexas e com certa originalidade bastante distante do mero plágio.

Feita essa necessária contextualização, seguimos afirmando que, neste estudo, interessa-nos averiguar se a construção da personagem do Palhaço, presente em *Auto da Compadecida*, é uma reelaboração do coro do teatro clássico e de suas funções, ainda que seja também uma nítida intertextualidade com a pantomima circense e que haja a seguinte declaração no discurso da própria personagem: “Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia...” (Suassuna, 1981, p. 23, grifos nossos). Em outras palavras: o próprio dramaturgo quis fazer constar, no texto teatral, o intuito moralizante central da peça – que, mesmo sendo anticlerical, não é nada antirreligiosa, pois não apresenta uma ruptura com a crença – e que o Palhaço seria a sua voz autoral, que conduziria os espectadores à reflexão – e, segundo a nossa percepção e as nossas análises embasadas, essa seria também uma das funções do coro do teatro clássico.

Por isso, posteriormente, averiguaremos as representações, os discursos e as ações das personagens de Padre João, do Sacristão, do Bispo e do Frade, que reproduzem uma contínua tradição anticlerical, desde os autos e mistérios medievais, bem como o já referido teatro vicentino, chegando à literatura de cordel e à cultura popular do Nordeste. Recordemos, nesse sentido, que o teor de moralidade para com os clérigos é a matriz temática de *Auto da Compadecida*, como é anunciado, desde o princípio do texto pelo Palhaço.

Para levar a termo o que tencionamos, iniciaremos pela discussão, em uma contextualização, acerca da origem e das funções do coro no teatro clássico, estabelecendo, paralelamente, as devidas relações com as intervenções do Palhaço. Em suma: uma proposta de averiguação *pari passu* entre os textos críticos e teóricos e a análise do texto teatral. Refletiremos também acerca da montagem do auto medieval, já que a peça de Suassuna carrega reminiscências de ambas as tradições. Faremos isso, contudo, sem pretensões de esgotar as discussões sobre as complexas culturas Clássica e do Medieval, pois a nossa averiguação se centra, sobretudo, no texto teatral. Verificaremos, ainda, como os comentários do Palhaço anunciam e corroboram boa parte das ações dessas figuras e, por isso, faz-se igualmente imperativo uma contextualização sobre o anticlericalismo em *Auto da Compadecida*. Em suma, abordemos as construções – em didascálias, em falas e em ações – das personagens ligadas à instituição eclesiástica.

Além de outros autores, balizaremos, sobretudo, as nossas propostas em diálogo com o estudo de Isabel Castiajo (2012), a fim de compreendermos o papel do coro no teatro clássico e como isso foi reelaborado por Suassuna em *Auto da Compadecida*. Já para a compreensão do gênero dramático de origem medieval, utilizaremos os trabalhos de Anatol Rosenfeld (1985) e de Segismundo Spina (1989). Por fim, para sustentar as análises sobre o teor anticlerical da peça, recorreremos aos textos de Luís Machado de Abreu (2004; 2019).

Passemos, pois, às reminiscências clássicas e medievais em Suassuna.

***Auto da Compadecida*: reminiscências do coro clássico e dos autos medievais**

Para além do entretenimento, o teatro, muitas vezes, foi um instrumento pedagógico. Os espectadores, na assistência, são convidados a refletir ou podem estremecer com as emoções, ainda que saibam se tratar de uma ficção e de uma encenação. Nesse sentido, é possível, ainda, afirmar que o teatro foi, em tempos diferentes, mais democrático e coletivo, por exemplo, que um romance moderno, consolidado apenas no século XVIII: não é preciso ser alfabetizado para acompanhar um espetáculo, que é representado a um público. Contudo, conhecer os contextos e ter informações prévias ou mesmo o conhecimento cultural auxilia ainda mais o espectador no aproveitamento da peça.

Levando isso em consideração, pensemos, grosso modo, nas origens do teatro na cultura ocidental e em alguns elementos que foram, em maior ou em menor medida, sendo adaptados ou reconfigurados. Como bem declara Isabel Castiajo (2012, p. 33), “As origens do teatro, na Grécia, estão intimamente relacionadas com a vertente religiosa, tão presente no pensamento grego. Para isso concorre, em primeiro lugar, o facto de os jogos cénicos terem resultado do culto dedicado ao deus Dionísos” e mesmo “[...] o coro é um sobrevivente do culto de Dionísos” (Castiajo, 2012, p. 112). Ou seja, as encenações se desenvolvem em festivais de honra a Dionísos, nos quais havia funções litúrgicas ao deus e, posteriormente, concursos para a premiação dos *poetas* – os autores das peças: “O facto de mesmo nos teatros helenísticos, séculos mais tarde, existir um altar dedicado a Dionísos é um resquício dessa mesma função religiosa que começou por caracterizar o teatro grego” (Castiajo, 2012, p. 33).

Com “fortes elementos coreográficos, pantomímicos e musicais” (Rosenfeld, 1985, p. 35), a tragédia deveria, de forma pedagógica, gerar, nos espectadores, a piedade para com o herói e o respeito aos deuses, e, posteriormente, a comédia seria a “[...] imitação de homens inferiores” (Aristóteles, 1994, V, 22, p. 109), conforme já refletia Aristóteles (século IV a.C.) em sua *Poética*. Contudo, a presença do coro é muito marcante no teatro clássico e é um instrumento que ainda hoje é utilizado nos textos dramáticos. Aristóteles mesmo chega a mencioná-lo em sua obra, relatando que o coro só mais tarde apareceria na comédia (Aristóteles, V, 23, p. 109) ou discorrendo que “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (Aristóteles, 1994, XVIII, 25, p.

130, grifos nossos). Todavia, em que consistia o coro no teatro clássico e como isso foi reaproveitado no texto de Ariano Suassuna? Tratar de tal matéria não é uma tarefa fácil, dado que a utilização de tal elemento poderia variar bastante e remontamos a um período muito distante ao do dramaturgo paraibano. Pensemos, então, em algumas das possíveis funções corais que passaram às produções teatrais vindouras no mundo ocidental:

Desde as origens do teatro até à Época Helenística [III a.C. – II a.C.], o papel do coro nas performances foi sofrendo alterações, de tal forma que passou, em menos de dois séculos, de elemento primordial da ação dramática a mero acessório, destinado mais a entreter o público do que propriamente a contribuir para o desenrolar da ação (Castiajo, 2012, p. 103).

Em outras palavras, a participação do coro nas montagens das peças gregas não é igual em todos os poetas, nem em todas as obras e nem em todos os tempos. Todavia, averiguaremos alguns dos papéis que poderia exercer nas representações teatrais. Castiajo trata de um deles: o possível entretenimento dos espectadores: se pensarmos o Palhaço como uma reminiscência do coro clássico, em *Auto da Compadecida*, ainda que sendo uma personagem solo, devemos observar, sumariamente, em quais momentos ela se faz presente na peça de Suassuna: I) aparece no *introito* do espetáculo e faz a apresentação do auto, discorrendo sobre o seu caráter moral; II) depois, reaparece após as muitas cenas que culminam com o enterro do cachorro em latim e, segundo a didascália, *“aqui o espetáculo pode ser interrompido, a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato. E pode-se continuá-lo, com a entrada do Palhaço”*² (Suassuna, 1981, p. 71), ou seja, no possível intervalo entre os atos, mas após a conclusão de algo importante na ação; III) o Palhaço, então, reaparecerá após as mortes das personagens e, de acordo com a didascália, *“[...] aqui pode-se novamente interromper o espetáculo. Se se montar a peça com dois cenários, organiza-se então a cena para o julgamento que se segue. Mas pode-se continuá-lo com o mesmo cenário, usando-se somente de pequenas modificações”* (Suassuna, 1981, p. 134), isto é: ao possível fim de outro ato, após cenas impactantes, que geram a curiosidade no público e, ainda, na plausível troca de cenário – seria, portanto, uma maneira de entreter a plateia, enquanto se fariam as modificações cênicas; IV) reaparece o Palhaço, após o julgamento das personagens, anunciando: *“estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. [...] Vai*

começar o ato final da peça” (Suassuna, 1981, p. 190), ou seja, novamente, é um elemento de entretenimento que introduz o fim da representação; V) por fim, encerra o espetáculo, sendo sua a última fala:

PALHAÇO

A história da *Compadecida* termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

“Meu verso acabou-se agora,

Minha história verdadeira.

Toda vez que eu canto ele,

Vêm dez mil-réis pra a algibeira.

Hoje estou dando por cinco,

Talvez não ache quem queira.”

E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.

Pano (Suassuna, 1981, p. 203).

A declaração do fim de *Auto da Compadecida* com a recitação de versos e um pedido de aplausos é algo que remete, de fato, ao espetáculo circense. Porém, como observamos, o Palhaço, mais do que simples personagem truanesca, demarca o ritmo da encenação: principia e conclui, reaparecendo em momentos-chave, entretendo o público e organizando as cenas: “ele se anuncia e anuncia as demais vozes. A partir desta personagem, a peça se desenvolve. Sua voz é o fio condutor junto às demais vozes” (Dal-Sasso, 2012, p. 131). Então, o que essa personagem possui de reminiscência do coro do teatro clássico? Retornemos às proposições de Castiajo (2012, p. 109):

[...] muitas são as funções que se lhe podem atribuir [ao coro]. Uma das mais importantes é, sem dúvida, a de narrador, função que o coro, desde os primórdios da sua existência, sempre foi desempenhando [...]. Assim, à luz da nomenclatura moderna, poder-se-á dizer que ocasiões houve em que o coro foi um narrador onisciente, que demonstrava saber mais do que o comum dos espectadores, pelos indícios que frequentemente ia fornecendo.

O que a autora sublinha é que o coro contextualizava o que se encenava, por exemplo, descrevendo algumas passagens ainda não desveladas ao público e chegando a descortinar até mesmo os pensamentos das personagens – o que a encenação não dava a conhecer totalmente. Levando em consideração, portanto, que o Palhaço de *Auto da Compadecida* faz as vezes do coro do teatro clássico e, a partir dessas informações da autora, passemos à cena inicial da peça de Suassuna:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque do clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.

PALHAÇO, grande voz

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!

Toque de clarim.

[...]

PALHAÇO

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento surpresa.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia (Suassuna, 1981, p. 22-24).

Observemos, primeiramente, que há um início bastante circense e a personagem da Compadecida não deve vir caracterizada, segundo a didascália, o que demonstra certo respeito ao sacro, bem ao gosto popular. E, em meio a essa triunfal e festiva entrada dos atores, entremeado de toques de clarim, o Palhaço anuncia o *Auto da Compadecida*, mas também o contextualiza: é aqui que profetizará a temática da peça – o julgamento de alguns canalhas, sublinhando que, dentre eles, há três personagens ligadas à instituição religiosa. Porém, além de ser um início representando a cultura circense, podemos conjecturar que nessa entrada há reminiscências do teatro clássico, no qual havia “[...] indícios que permitem afirmar que, tal como os atores, o coro executava também danças miméticas e expressivas” (Castiajo, 2012, p. 122).

Retornando, pois, ao Palhaço: ele comenta sobre a intervenção da Virgem Maria no julgamento, ou seja, sabe muito mais do que os que assistem ao espetáculo. Ainda nisso, percebemos que o Palhaço pode, eventualmente, fazer as vezes de um narrador, como o coro do teatro clássico também poderia. Ademais, ele situa os espectadores acerca do que se deve encenar e sabe, de antemão, que a entrada de Manuel seria uma grande surpresa para o público – o Cristo, em *Auto da Compadecida*, é preto, mas o efeito deve ser reservado para o momento oportuno. O Palhaço, em outras palavras, é onisciente e, já no início, fomenta a curiosidade dos espectadores da peça.

Em outros momentos, o Palhaço organiza a cena, justifica os ocorridos e comanda a mudança do cenário, como ocorre após a morte das personagens: “peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros” (Suassuna, 1981, p. 134). O Palhaço conclama João Grilo, já morto, e manda que Chicó faça o mesmo com as outras personagens defuntas, a fim de reordenar o cenário – é uma quebra dentro do que se assistiu, mas sem ferir o pacto de ficção. Aliás, tal atitude da personagem pode dar mais leveza à peça, após os assassinatos, refazendo, guardadas as devidas proporções, o que o coro clássico, muitas vezes, também realizava: “[...] atenuava os acontecimentos chocantes da ação” (Castiajo, 2012, p. 110).

Contudo, após essas contextualizações, atentemos para a questão do título do texto de Suassuna: é um auto, repetidamente proclamado pelo Palhaço, a plenos pulmões, como em um anúncio de espetáculo circense: essa é uma das grandes genialidades do autor, pois conseguiu mesclar as tradições dos circos populares, aproveitando-se e reelaborando as funções do teatro clássico em um gênero dramático de origem medieval, mas circunscrito no Nordeste. Dito isso, pensemos, pois, no conceito de *auto* – a história altamente moral e para o exercício da moralidade – propalado pela personagem. De acordo com Segismundo Spina (1989, p. 14-15),

Os *autos* (que assim se chamaram estas representações teatrais peninsulares, por conterem apenas um *ato*) eram composições dramáticas de caráter religioso, moral e burlesco (mas preferentemente devoto e com personagens alegóricas) desenvolvidas ao longo da Idade Média, de cujo teatro religioso se originaram, adquirindo sua forma típica na Península Ibérica entre os séculos XV e XVI. Suas origens se prendem às representações religiosas do teatro medieval (aos “mistérios”, aos “dramas litúrgicos” e às “moralidades”).

Dito de outro modo, esse gênero dramático cultivado por Suassuna remonta a uma tradição do medievo ibérico, anterior mesmo a Gil Vicente, o teatrólogo português que serviu às Cortes de D. Manuel I (1469-1521) e de D. João III (1502-1557) e que ficou conhecido pelo refinado trabalho estético de suas peças. Porém, Suassuna, em *Auto da Compadecida*, não realiza uma mera cópia dessas formas medievais: antes, como faz com o coro do teatro clássico, reelabora o auto de uma forma moderna: Gil Vicente, por exemplo, escrevia um teatro em versos – metrificado em redondilhas –, enquanto o dramaturgo paraibano já redige o seu auto em prosa, mas mantém o caráter religioso da peça – recordemos, pois, que “também o Teatro Medieval se origina no rito religioso” (Rosenfeld, 1985, p. 43) – e, igualmente, lançando mão de tradições vicentinas, como as temáticas anticlericais – “[...] o clérigo pretensioso, que tudo faz para galgar melhor posição na hierarquia da religiosa” (Spina, 1989, p. 12) – ou a presença dos diabos, sobretudo, em dupla – o Encourado e seu secretário.

Lembremos, ainda, que, no Brasil, os padres da Companhia de Jesus também se valeram das encenações dos autos para a catequese dos indígenas, como bem aponta Anatol Rosenfeld: “no século XVI acentua-se a tendência didática, devido à disputa entre Reforma e Contrarreforma” (Rosenfeld, 1985, p. 56) e o Teatro Jesuíta não deixava de ser uma “[...] manifestação da Igreja militante em luta com a Reforma” (Rosenfeld, 1985, p. 58), ou, em nosso caso, para a expansão católica no processo da colonização. Em que, entretanto, liga-se Suassuna a essa tradição jesuítica? Podemos afirmar que à mesma que ligou os autos de Padre José de Anchieta (1534-1597), por exemplo, às peças religiosas do medievo: a tendência didática e pedagógica, a fim de corrigir o que julgava serem as perversidades – no caso do texto de Suassuna, o *mundanismo* na Igreja, criticado pelo Palhaço. Em suma, em *Auto da Compadecida*, o gênero é medieval, mas atualizado para a linguagem moderna; as tradições pretéritas reaparecem, mas, provavelmente, já são populares para o público; e o Palhaço tem muitas das funções de um coro da dramaturgia clássica.

Passemos, pois, às averiguações das funções do Palhaço e da temática anticlerical no texto de Suassuna.

O “coro” do Palhaço: as reflexões anticlericais que ritmam a ação da peça

Feitas as discussões sobre as tradições utilizadas em *Auto da Compadecida*, voltemos à personagem do Palhaço, em sua segunda aparição na peça. Após o enterro do cachorro, negociado astutamente por João Grilo, que promete uma quantia de dinheiro ao Padre João e outra quantia ao Sacristão, afirmando que o cachorro tinha um testamento, o Palhaço tece as suas considerações:

Saem todos em procissão, atrás do sacristão, com exceção do padre, que fica um momento silencioso, levando depois a mão à boca, em atitude angustiada, e sai correndo para a igreja [...]

PALHAÇO

Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto Xaréu se enterra “em latim”, imaginemos o que se passa na cidade. Antônio Morais saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. Este, que está inspecionando sua diocese, tem que atender a inúmeras conveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Morais é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande (Suassuna, 1981, p. 71-72).

Conforme já abordamos, uma das funções que o coro poderia assumir no teatro clássico seria a de narrador onisciente. No excerto supratranscrito de *Auto da Compadecida*, fica evidente que o Palhaço tem acesso a mais informações que o público – desvelando-as em seu discurso, a fim de que bem se compreenda o desenrolar da ação – e essas informações nem mesmo as outras personagens teriam: sobre a longa conferência, na cidade, do rico Antônio Morais, por exemplo, com o Bispo, a fim de realizar as suas queixas contra Padre João. Há, no entanto, outro elemento importante que a personagem do Palhaço resguarda do coro clássico: “por vezes, [o coro] era também o veículo de transmissão de acontecimentos decorridos nos bastidores” (Castiajo, 2012, p. 112). Isto é, o colóquio entre o Bispo e Antônio Morais não é encenado, mas é o Palhaço, como faria o coro clássico, que o noticia ao público: tal evento será importante, pois justificará a vinda do prelado e de seu secretário, o Frade, para a inspeção na paróquia de Padre João.

Todavia, o Palhaço entremeia essas informações com reflexões de cunho moral e, podemos ainda afirmar, com análises das relações de membros da Igreja com o poder temporal. Se continuarmos a enxergar, no Palhaço, esse eco do coro clássico, devemos, ainda, recordar que, “muitas vezes, o coro

era também a voz da consciência, porquanto, frequentemente, tecia juízos de valor, [...] sendo que, por vezes, o coro agia de acordo com a sua perspectiva pessoal, [...] e, outras vezes, assumia uma voz política e social” (Castiajo, 2012, p. 111). Ora, o Palhaço inicia o seu discurso reprovando a forma como se conseguiu o enterro do cachorro e como o Sacristão e Padre João se corromperam, ao pensarem, puramente, no dinheiro que receberiam: isso já é um juízo de valor em relação às ações das personagens. Posteriormente, o Palhaço assume um discurso de opção política e social, quando relata, com ares de criticidade, os acordos e as concessões que o Bispo deveria fazer ao poderoso Antônio Moraes – uma temática extremamente explorada no discurso anticlerical, pois não deixa de ser uma atualização, em contexto específico, do pacto entre *o trono e o altar*,³ tão representativo no *Ancien Régime*.

Em outras palavras, o Palhaço, fazendo as vezes do coro, não ataca a Igreja em si, mas é tributário do teatro vicentino português, que “[...] nunca atacava instituições: atacava, sim, os homens que nela prevaricavam” (Spina, 1989, p. 11). Ou seja, a personagem possui um discurso anticlerical, sugerindo a maneira como o Bispo poderia pensar: não se podia desagradar o poderoso Antônio Moraes e Padre João era um representante eclesiástico e, portanto, o caso merecia atenção.

Dito isso, é incontornável, a fim de prosseguirmos as nossas análises, levarmos em consideração de *qual* anticlericalismo tratamos, ao averiguarmos o texto dramático de Suassuna. Ponderemos a partir das propostas de Luís Machado de Abreu (2004, p. 13-14):⁴

Se existem assuntos que induzem naturalmente uma perspectiva simplificadora da complexidade das coisas, esse é precisamente o caso do tema anticlerical. A carga negativa transportada pelo prefixo “anti”, com que foi cunhado o termo no século XIX, oculta a riquíssima diversidade de elementos positivos que ele igualmente contém, nomeadamente como agente de mudança e promotor de programas de renovação da existência civil e da vida eclesial. [...] Isso significa tão somente que estamos em presença de uma realidade não só muito mais complexa do que inicialmente poderíamos supor, mas também que atravessa diferentes áreas do território antropológico numa transversalidade disciplinar que ao tema confere dimensão semântica plural.

O anticlericalismo, portanto, é um tema que não se reduz às manifestações puramente negativas e “embora o vocábulo tenha sido criado apenas no século XIX, o universo semântico para o qual ele remete já existia, há muito” (Abreu, 2004, p. 31). Como bem define Abreu, “[...] mais do que de anticlericalismo devemos falar de *anticlericalismos*, tão variados se apresentam os respectivos conte-

údos referenciais” (Abreu, 2004, p. 29, grifo do autor). Portanto, não devemos cair na concepção errônea de que essa manifestação seria uma simples generalização, porque a expressão parece representar, pelo seu prefixo, apenas ataques destrutivos aos religiosos e à instituição eclesial. Na verdade, em suas diferentes expressões, o anticlericalismo pode também representar uma espécie de denúncia às corrupções do clero, porém sem generalizações: em *Auto da Compadecida*, por exemplo, há “o sentido moralizante [...] do ponto de vista cristão, [...] está aliás presente tanto na sua linha geral, como em inúmero de seus pormenores” (Oscar, 1981, p. 12). A título de ilustração, podemos observar isso na seguinte cena:

BISPO

Quanto ao senhor, Senhor João Grilo, vai ver agora o que é administrar. O senhor vai-se arrepender de suas brincadeiras, jogando a Igreja contra Antônio Moraes. Uma vergonha, uma desmoralização!

JOÃO GRILO

É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.

BISPO, *mão em concha no ouvido*

Como?

JOÃO GRILO

Ah! E o senhor não sabe da história do testamento ainda não?

BISPO

Do testamento? Que testamento?

CHICÓ

O testamento do cachorro.

BISPO

Testamento do cachorro?

PADRE, *animando-se*

Sim, o cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.

BISPO

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre!

PADRE, *arriscando*

Para atender à vontade da dona, deixei que o sacristão acompanhasse o...

BISPO, *sorridente*

O enterro!

PADRE, *sorridente*

Sim, o enterro.

BISPO

Em latim?

SACRISTÃO

Nada, eu disse aí umas quatro ou cinco coisas que sabia, coisa pouca.

JOÃO GRILO, *gregoriano*

Não sei quê, não sei quê, defunctorum.

CHICÓ, *mesmo tom*

Amém.

BISPO

É preciso deliberar. É assunto para se discutir com muito cuidado. Vamos reunir o concílio.

Encaminha-se para a igreja. O Sacristão quer ir logo depois dele, mas o Padre o impede e toma para si o lugar de honra. O Frade os segue.

SACRISTÃO, *do limiar, antes de entrar na Igreja*

Na verdade, vê-se logo que é um grande administrador (Suassuna, 1981, p. 84-86).

Antes de saber do testamento do cachorro, o Bispo estava extremamente irritado com Padre João e o ameaça com uma suspensão. Todavia, quando João Grilo, em sua esperteza, revela que também o Bispo tem uma quantia financeira a receber, o comportamento do prelado muda completamente. A didascália, por exemplo, demarca o interesse do Bispo no dinheiro, ordenando que a personagem coloque a mão, em concha, no ouvido ao ouvir o termo “testamento”. Depois, ele e Padre João se desfazem em sorrisos e, por fim, o Bispo convida as personagens eclesásticas a deliberarem. Para entrar no templo, há uma disputa, demarcada pela didascália, entre o Sacristão e Padre João: ambos querem um lugar de honra junto ao prelado. Somente o Frade, que os segue sem esboçar arroubos, parece realmente estar desinteressado dos privilégios – e também não entra no testamento forjado por João Grilo.

Notemos ainda que o Bispo está muito preocupado com a administração: a preocupação dele não é se o ato foi sacrílego, por exemplo, atentando contra a seriedade da crença. Ao contrário, importa ao Bispo que João Grilo tenha jogado a instituição eclesástica contra o rico Antônio Moraes e tenta atemorizar o seu interlocutor, afirmando que ele entenderia o que é “administrar”. Ainda, ao fim do trecho que transcrevemos, o Sacristão reforça a ideia de que o Bispo é um grande administrador. E, se voltarmos ao Palhaço, tecendo os seus juízos de valor – herança, que, como vimos, está calcada no coro clássico – encontraremos, ao sair da cena após apresentar a chegada do Bispo, a seguinte declaração:

PALHAÇO

E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (*Ao Bispo.*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar (Suassuna, 1981, p. 74).

O Palhaço reforça, a esta altura do espetáculo, o caráter administrativo do Bispo, que se desvelaria pelas próprias ações do prelado. Em outras palavras: há um profundo diálogo entre as alocações do Palhaço e os atos das personagens, quer por seus discursos, quer pelas atitudes que tomam perante as situações. Pensemos em como o Bispo muda de atitude ao saber do testamento do cão e o Palhaço, ao sair de cena, já tinha proferido que preferia distância de tal figura. Na verdade, é possível que Suassuna, profundo conhecedor da cultura católica, tenha ecoado, já na escolha e na insistência do vocábulo “administrador”, a parábola bíblica, presente no Evangelho de Lucas (16,1-13), do “administrador infiel”, chamado a prestar contas de seus atos corruptos – como ocorreria, em *Auto da Compadecida*, com o julgamento das personagens eclesiásticas. Seguindo a mesma linha de raciocínio, é plausível entrever que o Palhaço, em seu discurso anticlerical, que não é deletério da instituição católica – na verdade, se refere à pessoa do prelado –, esteja sugerindo um ensinamento da própria Igreja: o de se afastar de ocasiões que levariam ao pecado (Catechismus, IV, XIV, 22, 1866) – logo, o ato de manter distância do Bispo seria também uma forma de se afastar de um corruptor.

Por fim, é possível entrever, igualmente, que o dramaturgo tenha apenas popularizado aquilo que João Cassiano (c. 360-435), um teólogo da Patrística escrevera, a fim de aconselhar os monges e que citamos em paráfrase: “para alcançar a perfeição é preciso fugir absolutamente das mulheres e dos bispos” (Cassiano, 2015, p. 282). Possivelmente, João Cassiano se referia, no caso dos prelados, à fuga da ordenação episcopal e tudo o que ela implicava para um monge. Mas o *Auto da Compadecida*, sob o discurso do Palhaço, refere-se claramente ao “mundanismo” na Igreja e aos prelados que seriam muito mais administradores de recursos que cuidadosos pastores de fiéis. A cena e o discurso do Palhaço, que se entrelaçam e se justificam entre si, são de um anticlericalismo que busca uma reforma nesses costumes de alguns membros da Igreja. Portanto, o anticlericalismo pode também apontar o que não deveria ocorrer e o que necessita de mudanças entre os membros do clero:

[...] a expressão *anticlericalismo interior* [...] insere as disposições e comportamentos próprios do anticlericalismo dentro do próprio campo das instituições da Igreja. Pode exprimir de diferentes maneiras o desagrado e até hostilidade dos cristãos sem ordens sacras, mas membros do povo de Deus, contra procedimentos de figuras do clero, tanto secular como regular. É no seio da comunidade dos batizados, [...] que se formam as contestações da mais variada natureza aos elementos

da hierarquia eclesiástica e das ordens e congregações religiosas, tendo em vista principalmente a correção de abusos e o aperfeiçoamento da existência e espiritualidade cristãs (Abreu, 2004, p. 26).

Abreu enfatiza uma prática de anticlericalismo, que denomina como interno, pois parte mesmo dos próprios fiéis ou de outros membros eclesiásticos, com a finalidade da correção de práticas abusivas ou incoerentes. Em *Auto da Compadecida*, por exemplo, o que é perceptível é a existência de uma denúncia bem-humorada, por meio das alocuções do Palhaço e de situações que podem soar esdrúxulas – como o sepultamento de um cachorro com a oração em latim. Denuncia-se, dessa forma, a ganância dos membros do clero católico e a prática simoniaca – o comércio das coisas sacras, visando ao lucro. Isso se confirma, posteriormente, quando o Bispo declara a legalidade do enterro do cachorro e, com exceção do Frade, todas as personagens eclesiásticas recebem o quinhão de sua herança:

Entram o Bispo, o Padre, o Frade e o Sacristão.
BISPO
Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra b.
SACRISTÃO
Quer dizer que não agi mal?
BISPO
Muito pelo contrário, você agiu muito bem.
JOÃO GRILO
E aqui está a prova de que você agiu muito bem. (Entregando os pacotes.) “Bispo e padre” e “sacristão”.
SACRISTÃO, falsamente admirado
Que é isso? Que é isso?
JOÃO GRILO
O testamento do cachorro, a prova de que você agiu bem, de acordo com o Código Canônico, artigo não sei quanto, parágrafo sete, letra b.
[...]
PADRE, dividindo o pacote
Senhor Bispo...
BISPO
Não há pressa, não há pressa...
Mesmo assim, recebe o dinheiro, conta-o e embolsa-o, rapidamente (Suassuna, 1981, p. 100-101).

O Bispo cita o Código Canônico apenas para justificar o recebimento pecuniário: tal artigo, obviamente, nada tem a ver com sepultamentos (ainda mais de animais) e a cena é elaborada para que se perceba a falsa surpresa das personagens no momento da paga – como é o caso do Sacristão – ou a incoerência entre o discurso e a ação – no caso do Bispo, que afirma não haver pressa, mas

rapidamente toma a quantia, faz a conferência do valor e guarda-a consigo. Notemos, por fim, que as personagens do Sacristão, do Frade e do Bispo não recebem nome próprio em *Auto da Compadecida*. Contudo, o Padre, chamado João, possui um nome extremamente comum no Brasil. Isso pode significar que essas personagens representem, na lógica anticlerical da peça de Suassuna, um grupo de religiosos: os sacristãos, os frades, os padres e os bispos. Portanto, a denúncia não seria pessoal, mas, pedagogicamente, visava combater os abusos praticados no seio da Igreja pelos membros a ela institucionalmente ligados. Por fim, vale recordar que o excerto supratranscrito confirma o discurso do Palhaço sobre o Bispo e reforça a cena de seu anúncio e de sua entrada:

PALHAÇO

[...] De modo que lá vem o bispo. Peço todo o silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens.

Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão, mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. Nova curvatura do Palhaço, novo gesto do Bispo.

PALHAÇO, animado pelo acolhimento

Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizzaria....

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem ao chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraçá-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera.

BISPO

Retro. Onde está o padre?

PALHAÇO

Deve estar na igreja.

O Bispo volta-se para o Frade, fazendo-lhe um aceno majestoso e descuidado. O Frade corre para a igreja.

BISPO

É horrível ter de viver com um débil mental às costas, mas meu antecessor gostava dele e não quis desprestigiá-lo, porque afinal de contas ele era meu colega, de modo que conservei essa lesma no lugar em que a encontrei (Suassuna, 1981, p. 72-74).

Como observamos, o Palhaço apresenta ao público o Bispo – com gestos truanescos, como se espera de sua personagem – mas, ao realizar isso, ele não deixa, novamente, de ter funções semelhantes às do coro do teatro clássico:

Os coros ajudariam também a identificar as novas figuras que entravam em cena ou a que estava a fazer uso da palavra, através da apresentação da personagem e do olhar direcionado para a mesma. A ele competia também, variadas vezes, a caracterização de personagens e o comando ou a antecipação da ação (Castiajo, 2012, p. 111).

Como vimos, o Palhaço já teria antecipado que o Bispo viria fazer uma inspeção na paróquia, após a conferência com Antônio Moraes. Igualmente, notamos como ele reforça, na apresentação, a questão de o Bispo ser também um administrador, porém, no último trecho que transcrevemos de *Auto da Compadecida*, o Palhaço acrescenta o termo “político” para se referir ao prelado. Isto é, certamente a acepção dessa palavra, empregada no texto de Suassuna, estaria muito mais relacionada à astúcia e à habilidade em manipular e tirar proveito das situações – como também já abordamos em relação à situação do testamento do cachorro e pelo que seria futuramente acusado, pelo Encourado, em seu julgamento, na presença de Manuel: “velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana” (Suassuna, 1981, p. 151). Em outras palavras, fazendo, novamente, as vezes do coro, o Palhaço anunciava a personagem e as suas características, que, posteriormente, se confirmariam na ação da peça teatral.

Notemos, ainda, que em sua entrada em cena, o Bispo tem gestos soberanos: ele manda o Palhaço se erguer das vênias e ordena que o Frade verifique onde estaria Padre João. Todavia, diante do cangaceiro Severino de Aracaju, na hora em que sai da igreja para ser morto, o prelado tem outro comportamento:

SEVERINO, fazendo uma vênia
Senhor Bispo... Não adianta olhar para os lados, porque, se não sair, morre aqui mesmo. Seja homem, dê um exemplo a seus dois secretários que estão em tempo de se acabar de medo.
O Padre e o Sacristão começam a rezar. O Bispo ergue a cabeça e quer sair com dignidade, mas as pernas lhe tremem de tal modo que ele vai tropeçando.
SEVERINO
Sustente as pernas, Senhor Bispo! Que vergonha, chega dá desgosto se matar um homem desse! Vá, vá logo!!
O Bispo sai pela esquerda. Severino faz um aceno para o Cangaceiro. Este sai, atrás do Bispo. Um tiro. Severino baixa a cabeça afirmativamente, sorrindo com a eficiência da execução. O Cangaceiro reaparece, fazendo um gesto horizontal e cortante com a mão (Suassuna, 1981, p. 115-116).

Há um grande contraste entre a entrada do Bispo em cena, soberano e a distribuir ordens, para a saída do prelado, do palco e da vida: mandado por um cangaceiro e, como qualquer ser humano, com medo na hora da morte. Reside nessa cena engraçada de *Auto da Compadecida* algo muito mais profundo do que parece: a reflexão sobre o que é um ser humano perante a morte, ainda que muito poderoso e reconhecido. Isto é, o anticlericalismo do teatro de Suassuna quer fazer rir, mas também pensar sobre a finitude de todo homem, que chega mesmo inesperada, e que as quantias acumuladas, frutos de corrupção, também se corrompem nas mãos alheias, pois, antes de mandar matar o Bispo, o Padre e o Sacristão, Severino de Aracaju os espolia do dinheiro.

Atentemo-nos, no entanto, para uma figura religiosa que destoa de todas as outras: o Frade. De qual Ordem Regular seria? Não está claro, pois as didascálias não referem nada sobre o seu hábito, que identificaria a sua família religiosa. Podemos nos questionar: seria um franciscano? Um dominicano? Ou um carmelita? Ou, ainda, um franciscano capuchinho? Realmente, não sabemos, mas, podemos conjecturar, pela presença forte no Nordeste brasileiro e pelas ações simples, como ficaram popularmente conhecidos, que seria um franciscano. Contudo, isso é apenas uma hipótese. Vejamos que o Frade não consegue conter o riso, com muita simplicidade, quando vê o Palhaço – contrapondo-se à seriedade hipócrita do Bispo. Ao sair, o prelado o qualifica como “débil mental”. A mesma definição, por parte do prelado, ocorre quando o Frade ri, com a mesma ingenuidade, do Padeiro, que reclama ao Bispo de João Grilo por ter vendido à sua mulher um gato que “descomia” dinheiro: “não se incomode, trata-se de um débil mental” (Suassuna, 1981, p. 104). E a terceira vez que o Bispo o caracteriza assim é um pouco antes da própria morte:

FRADE
Severino!
SEVERINO
Senhor!
FRADE
Deixe eu confessar esse povo.
SEVERINO
O senhor frade vai me perdoar, mas não tenho tempo. A polícia pode voltar e tenho que matar vocês de um por um.
FRADE
Então vou absolver todos condicionalmente, e peço ao padre que faça o mesmo comigo.
BISPO
Débil mental! (Suassuna, 1981, p. 114-115).

Para não haver a condenação no julgamento após a morte seria, no entanto, essa a alegação da *Compadecida*: a absolvição condicional do Frade (Suassuna, 1981, p. 181), mas o Bispo também seria acusado, pelo Encourado, por tratar mal o religioso:

ENCOURADO

Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha uma soberba só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem se falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo.

BISPO

Com um santo homem, eu?

ENCOURADO

Sim, o frade.

BISPO

Só aquele imbecil mesmo pode ser chamado de santo homem!

ENCOURADO

O processo de santificação dele está encaminhado por aí; Ele acaba de pedir para ser missionário entre os índios e vai ser martirizado. Eu não, para mim isso não passa de uma tolice, mas aí para Manuel você está-se desgraçando.

BISPO

Mas é possível que aquele frade... (Suassuna, 1981, p. 152).

A notícia do processo de santificação do Frade faz o Bispo se admirar: ele, o grande administrador, não conseguiu perceber que convivia com um “santo homem” e, pior, considerava-o um “imbecil”. Está claro, portanto, que o Frade é o contraponto do prelado, mas também de Padre João e do Sacristão. E assim ocorre para que não haja generalizações em *Auto da Compadecida*: em meio a toda iniquidade das personagens eclesiásticas, há uma que representa a bondade e uma crença essencialmente coerente ou, se quisermos, uma parcela do clero, ainda que minoritária, à qual as críticas do teatro de Suassuna não são destinadas. Ademais, a presença dele reforça os crimes dos outros e a recíproca é verdadeira.

O interessante, no entanto, é que essa personagem seja um frade, pois, na tradição anticlerical, abundam as temáticas fradesas: foram, muitas vezes, retratados como “[...] muito pouco dignos de quem se pôs ao serviço da comunidade cristã ou fez profissão de seguir os conselhos evangélicos” (Abreu, 2019, p. 97). A título de exemplificação, há cantigas populares a fazer troça deles, porém, o próprio “Gil Vicente verbera indiscriminadamente os costumes de frades” (Abreu, 2004, p. 35) e, na literatura do Brasil e de Portugal, podemos citar, respectivamente, Gregório de Matos (1636-1696) e Manuel du Bocage (1765-1805), ambos conhecidos por representarem satiricamente os frades em

seus poemas. Todavia, isso, ainda como exemplo, está também em romances do português Camilo Castelo Branco (1825-1890) e no brasileiro Manuel Antônio de Almeida (1830-1861),⁵ dos quais, possivelmente, Suassuna conheceu as obras, dado o seu vasto cabedal cultural.

Ainda assim, o dramaturgo paraibano escolheu o Frade para ser o representante do clero coerente e o motivo disso pode estar nas palavras e na atitude de Severino de Aracaju, na hora de matar o religioso: “FRADE / Agora, eu? / SEVERINO / Não, não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. / (O Frade sai.)” (Suassuna, 1981, p. 118). Nesse particular, o chefe do cangaço pode representar uma voz popular que, em determinados lugares do Brasil, como no Nordeste, entrevê, na figura de um frade, uma santidade muito mais arraigada que na dos outros padres e, por isso, a superstição do cangaceiro valeu ao religioso um prolongamento da vida.

A peça de Suassuna trabalha, portanto, também com os costumes populares e com o possível conhecimento de mundo de um público, usando disso para uma proposta de reforma dentro da instituição, mas sem rompimentos com o Catolicismo.

Considerações finais

Épocas e recursos tão diferentes estão presentes no texto de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* – da reelaboração do coro do teatro clássico ao gênero medieval reconfigurado para o teatro moderno. Exatamente, por isso, talvez a peça do dramaturgo paraibano seja filiada ao que afirmou Italo Calvino (2002, p. 11): “um clássico é aquilo que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Em outras palavras, ainda que esteja ambientada em um contexto muito específico do Nordeste brasileiro, com um forte apelo de um mundo bastante católico e com personagens típicas de uma região, o enredo e a figuração das personagens resguardam temáticas universais e humanas – o medo perante a morte; a constante busca pelo acúmulo de riquezas; mas também a compaixão e o riso dos simples.

Ademais, por meio das intervenções do Palhaço e das ações das personagens, *Auto da Compadecida*

[...] não contém profundas discussões teológicas, nem faz propriamente apologética [...] O seu apostolado é feito através da sugestão de um espírito cristão, de uma visão cristã da vida, apresentada com a simplicidade do espírito popular, da fé simples, sem complicações, do povo, quase sempre mais autêntica (Oscar, 1981, p. 12).

Aliás, Suassuna não promete um tratado teológico, mas um auto de moralidade. Leva a cabo o seu intento valendo-se de um Palhaço – que seria a representação do autor e de uma cultura popular e circense, com liberdades para dizer o que os mais sérios e doutos nem sempre se atreveriam. Todavia, ainda que represente uma individualidade, as entradas, as alocações e as intervenções do Palhaço, como vimos, são reminiscências de um elemento muito antigo do teatro clássico: o coro, que promove “[...] as ligações necessárias” (Rosenfeld, 1985, p. 58) na trama.

É o Palhaço que anuncia o espetáculo e, eventualmente, a entrada de novas personagens, além de ordenar o cenário. Ele também contextualiza e dá as informações que nem sempre foram encenadas, porém que são importantes para a compreensão da peça. O Palhaço, ainda, atenua as cenas que poderiam ser violentas, mas também discorre sobre as ações de outras personagens, tecendo um juízo de valor e convidando o público a uma reflexão. Por fim, como seria de sua essência, ele dança, faz trapalhadas e encerra o espetáculo pedindo aplausos: não está presente o tempo todo na peça, mas em momentos-chave da encenação, a fim de dar cadência e ritmo em *Auto da Compadecida*.

Se no coro clássico “[...] estas odes corais [...] ajudavam a reforçar a mensagem veiculada e a ação ocorrida nos episódios” (Castiajo, 2012, p. 114), as intervenções do Palhaço na peça de Suassuna não são tão diferentes: como um narrador onisciente, sustenta o que seria representado posteriormente pelas outras personagens e essas ações, muito bem integradas, justificam o que fora profetizado pelo Palhaço.

Tendo em vista que a mensagem principal de *Auto da Compadecida* é de teor anticlerical – centrando-se em personagens eclesásticas sem nome próprio e uma que possui um nome extremamente comum (Padre João), que podem representar grupos de pessoas –, a participação do Palhaço é fundamental para auxiliar o público a pensar no que se combate e no que se denuncia na peça de Suassuna: é ele, por exemplo, que afirma ser melhor manter distância de figuras políticas, como o Bispo. E as ações do prelado justificam a alocação do Palhaço. Por fim, vale recordar que o

anticlericalismo presente na peça não é uma proposta de destruição da crença ou da instituição religiosa, mas um apelo à reforma dos costumes e uma denúncia contra os membros do clero que prevaricam. Igualmente nisso, Suassuna bebe de uma longínqua tradição, que tomou formas em obras de literatura, mas também em outras manifestações culturais e populares.

Essa miscelânea de erudição com o popular; de medieval com moderno; de herança clássica com a arte circense; de crença com anticlericalismo descortinam um pouco da complexidade de *Auto da Compadecida*: são também próprias do Movimento Armorial. No entanto, a nós fica patente, que revelam o quão complexo é também o ser humano, que, em si, pode carregar um pouco de Palhaço e um tanto de coro clássico; um pouco de Frade, mas também um bocado de Bispo; um pouco de medievo europeu e outro pouco de Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Machado de. **Ensaio anticlerical**. Lisboa: Roma Editora, 2004.

ABREU, Luís Machado de. **Portugal anticlerical**: uma história do anticlericalismo. Lisboa: Gradiva, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASSIANO, João. **Instituições cenobíticas**. Juiz de Fora: Edições Subiaco, 2015.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro Grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CATECHISMUS ex decreto Concilii Tridentini. Pio V et Clementis XIII jussu editus. Ratisbonae: Georgii Manz, 1866.

DAL-SASSO, Sonia Maria. Sátira e carnavalização no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. **Revista Científica da Faminas**, Muriaé, v. 8, n. 3, p. 113-133, set-dez 2012. Disponível em: https://www.faminasbh.edu.br/upload/downloads/20130304124620_67631.pdf. Acesso em: 01 maio 2024.

OSCAR, Henrique. [Sem título]. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1981. P. 9-14.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SPINA, Segismundo. Introdução. *In*: VICENTE, Gil. **O velho da horta. auto da barca do inferno. farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. P. 7-19.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

NOTAS

1 Atualizamos, em nossas transcrições, a ortografia das publicações consultadas, segundo o Acordo Ortográfico vigente (1990). Para as obras publicadas em Portugal, mantivemos a ortografia local seguindo o mesmo critério.

2 As didascálias de *Auto da Compadecida* foram grafadas em itálico na edição que consultamos. Mantivemos, em nossas transcrições, essa demarcação gráfica, que auxilia, visualmente, a distinguir as orientações de encenação na peça de Suassuna. São sempre, portanto, grifos próprios desse texto teatral.

3 De acordo com Luís Machado de Abreu, “A retórica do anticlericalismo recorre com frequência ao *topos* ‘o Trono e o Altar’. Através dele chama a atenção para uma aliança em que a instituição eclesiástica e a Monarquia se mostram solidárias e se prestam mútuo apoio.” (Abreu, 2004, p. 69), além de que “[...] essa aliança está ao serviço da exploração e do domínio material e espiritual do povo por parte do clero e da realeza.” (Abreu, 2004, p. 49). Em *Auto da Compadecida*, não estamos, obviamente, no mundo da sociedade absolutista, porém, é possível entrever certa atualização dessa mensagem anticlerical nas relações de membros da Igreja com os que detêm o poder.

4 É fato que os aprofundados estudos de Luís Machado de Abreu sobre o anticlericalismo versam muito mais sobre essas manifestações em Portugal. Todavia, como estamos verificando, a forma anticlerical presente em *Auto da Compadecida* é legatária dessa tradição lusitana, que se enraizou fortemente no Nordeste brasileiro. Portanto, as propostas de Abreu são bastante verificáveis no texto teatral de Ariano Suassuna.

5 A título de exemplificação, vale recordar o frade arrábido fabricante e comerciante de relíquias, em *A bruxa de Monte Córdova* (1867), de Camilo Castelo Branco, e, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, a prédica fracassada de um capuchinho italiano, em disputa com outro padre, em um dia festivo. Gregório de Matos e Bocage frequentemente satirizam a glotonaria e a vida sexual desregrada de alguns frades, mas isso também está presente lírica galego-portuguesa das Cantigas medievais de Escárnio e de Maldizer (séculos XII-XIII) e no teatro vicentino.

Os personagens animados de *Bizarros peixes das fossas abissais*

The Animated Characters of The Bizarre Fish from the Abyssal Zone

Los personajes animados de Peces extraños de el reino abisal

Marcelus Gaio Silveira de Senna

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: marcelusgaio@eba.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8499-3063>

Eliane Muniz Gordeeff

Universidade de Lisboa

E-mail: gordeeff@campus.ul.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1463>

RESUMO

O longa-metragem animado *Bizarros peixes das fossas abissais*, de Marcelo Marão, apresenta uma narrativa baseada em experiências pessoais do autor. O objetivo deste artigo é analisar os personagens principais do filme nas dimensões narrativa e estética. No campo da narrativa, apresenta-se o filme e seus personagens, suas funções, atuações, personalidades e significados na história. Quanto à estética, realiza-se estudo formal do estilo e do design de personagens, bem como de seus movimentos. É feito um paralelo com filmes que narram jornadas semelhantes, considerando questões simbólicas e se conclui que os personagens formam um tripé arquetípico, representando a luta contra a natureza inexorável do curso da vida, de forma estética e diegética coerente com o senso criativo do autor.

Palavras-chave: *animação; design de personagens; Marcelo Marão.*

ABSTRACT

The animated feature film *The Bizarre Fish from The Abyssal Zone* by Marcelo Marão presents a narrative based on the author's personal experiences. The objective of this article is to

SENNA, Marcelus Gaio Silveira de; GORDEEFF, Eliane Muniz. **Os personagens animados de Bizarros peixes das fossas abissais.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53842> >

analyze the main characters of the film in the narrative and aesthetic dimensions. In the field of narrative, the film and its characters, their functions, performances, personalities and meanings in the story are presented. Regarding aesthetics, a formal study of the style and design of characters, as well as their movements, is carried out. A parallel is made with films that narrate similar journeys considering symbolic issues and it is concluded that the characters form an archetypal tripod, representing the fight against the inexorable nature of the course of life, in an aesthetic and diegetic way consistent with the author's creative sense.

Keywords: *animation; character Design; Marcelo Marão.*

RESUMEN

El largometraje de animación *Peces extraños de el reino abisal* de Marcelo Marão presenta una narrativa basada en las experiencias personales del autor. El objetivo de este artículo es analizar a los personajes principales de la película en las dimensiones narrativa y estética. En el ámbito de la narrativa se presenta la película y sus personajes, sus funciones, actuaciones, personalidades y significados en la historia. En cuanto a la estética, se realiza un estudio formal del estilo y diseño de los personajes, así como de sus movimientos. Se hace un paralelo con películas que narran viajes similares considerando cuestiones simbólicas y se concluye que los personajes forman un trípode arquetípico, representando la lucha contra la naturaleza inexorable del curso de la vida, de una manera estética y diegética acorde con el sentido creativo del autor.

Palabras-clave: *animación; diseño de personaje; Marcelo Marão.*

Data de submissão: 02/08/2024

Data de aprovação: 27/11/2024

1. Introdução

Bizarros peixes das fossas abissais (BPdFA) é o primeiro filme longa metragem de animação do premiado animador brasileiro Marcelo Marão, cineasta brasileiro reconhecido por seu trabalho em animação, especialmente em curtas-metragens e que tem se destacado por sua abordagem criativa e inovadora, utilizando animação para contar histórias com humor e crítica social. O filme teve a sua estreia no *Festival Internacional de Animação de Lisboa, o Mostra 2023*, sendo premiado na *Categoria Panorama*. Seguindo o histórico do cineasta, apresenta um título enigmático que não esclarece o mote da narrativa. Este respeita a característica do animador, apresentando uma narrativa baseada em experiências pessoais através da animação tradicional.

SENNA, Marcellus Gaio Silveira de; GORDEEFF, Eliane Muniz. **Os personagens animados de Bizarros peixes das fossas abissais.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53842> >

Esse filme é o objeto de estudo para este artigo, que tem por objetivo analisar seus personagens (a Tartaruga, a Nuvem e a Mulher), suas formas, movimentos, personalidades, funções e atuações dentro da história.

Para tanto, apresentamos, primeiramente, uma descrição sobre o filme, detalhes sobre sua produção e análise de sua narrativa. Na sequência, faz-se a análise das funções e atuações dos personagens, seguida da descrição e análise da jornada apresentada, fazendo um paralelo com outros filmes que narram jornadas semelhantes – *Shrek* (2001) e *O Mágico de Oz* (1939), em que um grupo de personagens formam uma espécie de time com um objetivo comum. Em um quarto momento, é feita uma análise estética, formal e de movimentos dos personagens. Na parte seguinte, é desenvolvida a questão simbólica. Nesse processo, os trabalhos de Thomas Frank e Ollie Johnston (1981), Luigi Pareyson (1993), Ed Hooks (2000), Janson Surrel (2007), Christopher Vogler (2006), Mark Vernet (2008), Kathleen Martin (2010) e Carl Jung (2014) foram norteadores. Ao final, concluímos que a Mulher, a Tartaruga e a Nuvem formam um tripé arquetípico, no qual, metaforicamente, representam a inadequação do ser e sua necessidade de superar e aceitar os limites comuns aos seres humanos. No entanto, são apresentados de forma estética e diegeticamente coerente com o senso criativo e *nonsense* de Marão.

2. *Bizarros peixes das fossas abissais*: mas que filme é esse?

Definitivamente, as histórias de Marcelo Marão não são identificáveis pelos títulos de seus filmes. A resposta à pergunta apresentada acima, não é simples ou objetiva – como aliás, é comum nos filmes de Marcelo Marão. Como o filme resulta de uma produção com várias vertentes que merecem atenção, iniciaremos falando desse aspecto em si, da sua narrativa e, posteriormente, de seus personagens, porém, contextualizando o filme em termos temporais, sociais e estético-narrativos. Isso será desenvolvido com excertos de depoimentos do próprio diretor.

2.1. A produção do filme

Bizarros peixes das fossas abissais é um filme fora da curva, principalmente em termos produtivos. “O filme não teve roteiro, storyboard, e foi realizado na ordem das cenas, ele foi sendo definido ao longo da produção” (Marão, 2023, n.p.). Tal situação é algo impensável para uma produção animada

que demanda financiamento, equipe, longo tempo de trabalho e gerenciamento financeiro, entre outros detalhes, considerando tratar-se de um longa-metragem de animação. Todavia, essa foi a intenção do diretor, que tinha a ideia do filme “somente na sua cabeça”. Portanto, podemos considerá-lo uma produção experimental de longa-metragem.

Para que tal proeza pudesse se realizar, o diretor transformou seu apartamento em Copacabana em um estúdio de animação, no qual ele reuniu um time seletivo de dez profissionais. Segundo Marão, “foram pessoas em que eu confio” (Marão, 2023, n.p.) – amigos de faculdade e de trabalho de outros filmes. E devido à outra estratégia de Marão (2023, n.p.): “Eu paguei às pessoas dignamente, até mais que alguns estúdios brasileiros. Fomos basicamente apenas três pessoas a animar todo o longa, mas acumulando as funções de decupagem de *storyboard*, *design* dos personagens, intervenção e às vezes até os cenários”.

O filme teve financiamento da ANCINE (2015), sete anos de produção e um orçamento total de apenas dois milhões de reais, o que é impensável em termos de produção de longa-metragem animado. Durante esse intervalo de tempo (2015-2023), a produção foi atravessada por doenças no âmbito familiar, dois anos de pandemia e parceiros de trabalho mudando-se para o exterior, o que torna *BPdFA* um ato heroico.

Além disso, o filme foi, em grande parte, animado em papel, pois, como afirma Marão (2023, n.p.), “eu prefiro o papel, já estou acostumado”. Todavia, o filme também foi animado digitalmente, com *brushes* que imitam o traço de lápis, tendo pintura e edição digitais.

A banda sonora original merece destaque à parte, pois varia no uso instrumental, nas cenas de ação, de suspense nas fossas abissais, até à emotividade do encontro de família. Os alunos e professores da Escola de Música de Tatuí (interior de SP) foram responsáveis por este trabalho, “onde cada instrumento se alternava individualmente” (Marão, 2023, n.p.), isto é, na edição de som, os instrumentos foram “dobrados” para se criar o impacto de uma orquestra maior.

Para as vozes dos personagens, foram convidados o dublador e amigo do diretor, Guilherme Brigs, e os atores brasileiros Natália Lage e Rodrigo Santoro, cujas vozes se adequaram aos personagens – respectivamente, a Mulher, a Nuvem e a Tartaruga.

3. A narrativa do filme

“Uma Mulher com esdrúxulos super-poderes, uma Tartaruga com transtorno obsessivo-compulsivo e uma Nuvem com incontinência urinária em uma insólita jornada até as profundezas do oceano” (Maraofilmes, 2021, n.p.). A sinopse torna difícil a apreensão da narrativa e distancia o leitor do seu verdadeiro mote. Porém, de forma objetiva, é exatamente o que mostra a história:

uma Mulher (“o adulto”) com uma bunda que se transforma em um gorila (que consegue comer dois mil m² de grama para evitar que uma cidade seja destruída), que tem amizade com uma pequena Tartaruga (“o pai”) que tem TOC e uma Nuvem (“a criança”) com um paixão platônica pela Mulher, e que não consegue controlar o seu poder de fazer chover. E Marão explica: “Conceitualmente é um *road movie* com a estrutura simples e básica da jornada do herói de Joseph Campbell para eu me divertir com inúmeras situações *nonsense* onde eu poderia animar cenas bisonhas e alucinadas” (Gordeeff, 2023, n.p., tradução nossa).¹

O insólito grupo empreende uma jornada para encontrar uma planta para curar o Alzheimer do avô da Mulher, passando por Nilópolis, na Baixada Fluminense – cidade natal do animador –, pelo interior do estado de São Paulo (região da família de Marão), e pela Sérvia (que lhe chamou a atenção), até as fossas abissais.

Pela própria característica de seus personagens, o filme apresenta ações absurdas e inverossímeis, o que é coerente e facilmente desenvolvido com a técnica animada do desenho – através da aplicação dos *princípios fundamentais da animação* (Johnston; Thomas, 1981, p. 47). Apesar de ser percebido, ao longo do filme, o seu cunho autobiográfico, ainda assim o filme assume e encarna a surrealidade ‘original’ da animação – tendo em vista, as *fantasmagories* de Émile Cohl. Como por exemplo, os poros da pele da heroína, que se transformam em mil vacas, o que também se apresenta como um ponto de sedução da narrativa. Apresentado como *nonsense*, *BPdFA* é um filme emotivo, que evoca as memórias e as relações familiares. Como declara Marão (2023, n.p.):

Abissal tem ligação com os relacionamentos. [...] Embora não seja óbvio nem explícito, toda e cada cena do filme cita, fala, expõe tudo que aconteceu na minha vida e declara momentos familiares, pessoais e profissionais – mesmo que para quem está assistindo pareça apenas um peixe abissal lutando.

3.1. Os personagens e as suas jornadas

Como o próprio Marão afirma, o filme é uma jornada do herói. Tal expressão tornou-se comum nos meios de comunicação com os trabalhos de Christopher Vogler (2006), que simplificou a jornada do herói como um rito de passagem do protagonista, composto de 12 etapas,² a partir do trabalho de Joseph Campbell, no seu livro, *O herói de mil faces* (2007).

A jornada da Mulher, da Tartaruga e da Nuvem não atravessa os 12 estágios de Vogler, mas eles vivem o contexto de uma travessia desafiante para alcançar um objetivo. Por exemplo, em *BPdFA* não há a etapa da “recusa do chamado” para a jornada. O filme se inicia com a jornada da Mulher em curso, quando já procura pelos pedaços de um jarro que formarão um mapa com indicações de onde poderá encontrar o remédio para o seu avô.

O trio vai se formando ao longo da narrativa, e lembrando, esse apresenta comportamentos diferenciados de adulto (a Mulher), de criança (a Nuvem) e de pai (a Tartaruga), que se completam. Essa nomenclatura tem sua origem na *Análise transacional* (Eric Berne, 1985) como estados do ego humano: que pode ter comportamentos lógicos e racionais (adulto), infantis e inconsequentes (criança), ou protetor e responsável (pai). Trata-se de uma situação, aliás, totalmente alinhada com a afirmação do próprio diretor, “eles, sou eu mesmo” (Marão, 2024, n.p.).

No filme, cada personagem se comporta coerentemente com seu estado egóico, mas formando uma equipe. A Mulher é a protagonista principal, sendo ela quem procura a planta para o avô. A Nuvem, ainda não é ciente de suas potencialidades e do seu auto-controle – ela tem incontinência pluviométrica³ –, mas tem muita carga emotiva e mutabilidade. A Tartaruga, por sua vez, um animal lento por natureza, é o personagem que dá sustentação à insegurança da Nuvem e apoio moral na procura da protagonista, apesar do comportamento obsessivo-compulsivo.

Em termos de papéis assumidos na narrativa, a Mulher é a *heroína*, em que desde as primeiras cenas, apresenta um comportamento combativo, com poderes surreais (como o de transformar a própria bunda em um gorila), tendo um objetivo a cumprir (Vogler, 2006, p. 37). Já a Nuvem e a Tartaruga são os *aliados* (Vogler, 2006, p. 40) que estão presentes para auxiliar a Mulher na sua

jornada. É no processo dessa parceria que esses dois personagens são confrontados com situações em que são obrigados a escolher: manterem-se nas suas limitações ou superá-las para ajudar a amiga.

Além de aliada, a Tartaruga também pode ser considerada um *mentor* (Vogler, 2006, p. 39), pois questiona a vergonha da Nuvem em chover em público e guia o grupo para as profundezas abissais, ao ter visto o mapa com a indicação de onde encontrar a almejada planta. A Nuvem também assume o papel de herói, no momento em que faz uma tempestade e ajuda os seus companheiros em um combate. Assim, a classificação dos personagens, segundo Marc Vernet (2008, p. 129),⁴ também se alinha à narrativa, pois os personagens assumem diferentes funções ao longo da trama. No entanto, em geral, a Mulher é o *sujeito*, a heroína; a Nuvem e a Tartaruga, são os *adjuvantes* (os que ajudam o herói), a planta é o *objeto* (o objetivo a ser alcançado), o *destinatário* é o avô (a quem se destina a ação), e o *oponente* são os Rinocerontes-Ets e o Peixe-Monstro (que impedem a heroína de alcançar o seu objetivo).

A relação emotiva entre os três personagens também é evidente. Como mencionado, a cena do primeiro contato da Nuvem com a Tartaruga é interessante, pois percebe-se, na linguagem corporal dos personagens, as suas emoções. A Nuvem, de forma curiosa e preocupada, segue e questiona a Tartaruga na sua tentativa de corrigir a posição de uma letra em um letreiro de loja. A Tartaruga é irredutível e focada no seu objetivo, o que coloca sua vida em risco ao cair sobre um ônibus. Ou quando o grupo se protege e se ajuda ao lutar contra um Peixe-Monstro enorme nas fossas abissais. A relação entre os personagens em termos de ação e interação, cumpre os *Sete conceitos de atuação*,⁵ de Ed Hooks (2000, p. 7, tradução nossa). “O pensamento leva ao movimento e à emoção”⁶ (1) (Hooks, 2000, p. 7, tradução nossa), o que nos informa que o movimento e a ação do personagem nos mostram que “ele pensa”, que percebe as situações, sente-as e, assim, toma as suas atitudes – as cenas de combates do filme mostram isso. Que “toda atuação é uma reação a algo”⁷ (2) (Hooks, 2000, p. 9, tradução nossa). Hook também afirma que o “personagem precisa ter um objetivo”⁸ (Hooks, 2000, p. 10, tradução nossa) – como em *BPdFA* – que “ações sem um objetivo é somente algo mecânico”⁹ (3) (Hooks, 2000, p. 10, tradução nossa). A cena da Tartaruga na loja de ferramentas é um bom exemplo para esses dois conceitos. Já a sequência nas fossas abissais e a interação dos personagens com os elementos desse novo meio ambiente é a aplicação do conceito

“seu personagem deve representar uma atitude até que algo aconteça e o faça atuar diferente”¹⁰ (4) (Hooks, 2000, p. 13, tradução nossa). A dinâmica do filme em si, segue que “toda ação começa com um movimento”¹¹ (5) (Hooks, 2000, p. 14, tradução nossa). O olhar em uma direção antes de se movimentar, dentre outros pequenos movimentos pregressos a uma ação dos personagens, está presente na atuação do grupo. Além disso, o comportamento dos três personagens provoca empatia na audiência, corroborando com o conceito “empatia é a chave, a audiência simpatiza com a emoção”¹² (6) (Hooks, 2000, p. 15, tradução nossa). Ou seja, a Tartaruga com TOC, a Nuvem que tem vontade de urinar a toda hora, a preocupação da Mulher com seu avô e suas reflexões sobre a memória criam, aos poucos, esse elo emotivo com o público. Entretanto, ao mesmo tempo, o filme mostra cenas insólitas, como a bunda da Mulher se transformando num gorila. Assim, o sétimo conceito de Hook, “a cena é uma negociação”¹³ (7) (Hooks, 2000, p. 16, tradução nossa) também se encontra presente, pois Marão cria uma negociação com o público na variação do que apresenta à audiência: a representação do real – as cidades, o armarinho da família –, com o irreal, o *nonsense* – Rinocerontes-Ets, peixes que brigam fora d’água etc.

3.2. Comparação de jornadas e personagens

O modelo da jornada do herói é uma forma conhecida de criação de roteiro, inclusive utilizada pelo cinema *mainstream* em muitas obras de sucesso como *Hércules* (1997), *Star Wars* ou *O Senhor dos Anéis* (Surrell 2009, p. 78). O filme de Marão também é composto pelas três forças dominantes na criação dos longas-metragens da Disney (apesar de ser uma obra autoral): a trama (achar a planta), os personagens (já citados) e o tema (a perda da memória).

Neste ponto, é oportuno fazer um paralelo desses personagens com os de outros dois longas-metragens: *Shrek* (2001) e *O Mágico de Oz* (1939). Essas obras também apresentam uma jornada, trilhada por personagens bem característicos, na qual cada qual possui seus dramas internos. Tal como no filme de Marão, são assumidos e resolvidos nos seus percursos, através do enfrentamento dessas subtramas (Surrell, 2009, p. 99), que, ao mesmo tempo, impedem a narrativa de chegar ao seu fim e a fazem andar. Apesar de cada uma ter o seu mote principal, esses dramas enriquecem a história: a “ligação íntima entre os personagens de uma história e os pontos da trama é a marca de uma boa subtrama” (Surrell, 2009, p. 103). É exatamente o que ocorre com os três filmes citados, como apresentamos na Tabela 1.

Filmes	Personagens	Dramas
<i>Bizarros Peixes</i>	Mulher	Possui poderes estranhos
	Nuvem	Sofre de incontinência urinária
	Tartaruga	Sofre de transtorno obsessivo-compulsivo
<i>O Mágico de Oz</i>	Dorothy	Precisa voltar para casa
	Espantalho	Quer ter um cérebro
	Homem-de-Lata	Quer ter um coração
	Leão	Quer ter coragem
<i>Shrek</i>	Shrek	É um ogro solitário
	Burro	Figura aborrecida e verborrágica
	Fiona	É uma ogra mas parece ser uma princesa

Tabela 1. Correlação entre filmes, personagens e dramas.

Este “paradigma do herói funciona especialmente bem nos filmes porque está muito próximo da estrutura em três atos que, [...], orienta a construção da maioria das histórias mais convencionais da telona” (Surrell, 2007, p. 97). Esse é o caso dos três filmes, nos quais a narrativa se desenvolve de forma clássica, dividida nos três atos, os quais Todorov (1972, p. 88) nomeia como, “equilíbrio”, “desequilíbrio”, e “retorno ao equilíbrio” da narrativa.

Observando a Tabela 1, verificamos que os personagens *aliados*, encontram-se em uma categoria de intriga, '*personagem x ele mesmo*'. Enquanto a Mulher se encontra, em alguns momentos do filme, em um conflito '*personagem x outro personagem*' (com Rinocerontes-Ets), o mote é '*personagem x natureza*', pois, de fato, ela luta contra o Alzheimer do avô. Já Dorothy e Shrek enfrentam o dilema '*personagem x sociedade*', pois a menina é obrigada a encarar o mundo de Oz, enquanto o conflito de Shrek é a sua aceitação pelo grupo social. Ou seja, essas são as subtramas dos protagonistas, que estão intimamente ligadas ao andamento da trama principal.

Neste ponto, observamos que a narrativa do filme utiliza enormemente a forma e as ações dos seus personagens como uma estética "completa", o que demanda uma análise mais profunda.

4. Algumas características estéticas de *Bizarros peixes*

Inicialmente, vale contextualizar Marão esteticamente. Segundo Brethé, Marão fundamenta o seu desenho "nas convenções do estilo *cartoon*" (Brethé, 2019, p. 154) sendo um "entusiasta da técnica tradicional de desenho a lápis grafite sobre papel" (Brethé, 2019, p. 154) e, continua o autor, tem seu estilo pessoal "marcado pelo acabamento rústico, traço solto e rabiscado, figuras inacabadas [...]" (Brethé, 2019, p. 154). Os elementos formais destacados por Brethé podem ser verificados em *BPdFA* e fornecem uma base para as análises que serão feitas mais adiante.

Esteticamente, o filme foge ao comum, assim como o faz em termos narrativos. Adotando o desenho como base fundamental das representações, esses não foram "limpos" totalmente, pois o diretor gosta "dos riscos e das marcas do desenho", ou seja, o acabamento rústico citado por Brethé, o que visualmente resulta, em certos momentos, em uma movimentação diferenciada dos personagens, como ecos dos movimentos.

O colorido também tem um papel importante na narrativa, sendo simbólico e marcando sua emotividade. Está vinculado aos estados emotivos da "Mulher" ou de Marão, ao longo de suas próprias memórias. As cores variam de imagens somente em traço preto – destinadas ao avô –, as monocromáticas e as totalmente coloridas – quando retrata a cidade de Nilópolis e o armarinho do pai, no qual passou boa parte de sua infância, informando que é uma lembrança feliz.

A técnica de *BPdFA* é a “animação desenhada”, acompanhando McLaren em sua já clássica frase “a animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas do movimento que é desenhado” (McLaren *apud* Aumont, 2012, p. 21). O desenho animado é a técnica principal de Marão, o que implica em limitações, mas igualmente, em diversas possibilidades estéticas. Elaborar a forma a partir de uma determinada técnica e de um material específico, abordando um determinado conteúdo, é um processo de escolha do artista.

Para refletir sobre a técnica, traremos um conceito do filósofo Luigi Pareyson: *formatividade*. Para Pareyson, a *formatividade* é sempre uma operação determinada e parece impossível que se desligue dessa operação ou que possa se exercer por conta própria, pois “formar significa realizar obras determinadas e específicas [...]” (Pareyson, 1993, p. 29) e que “[...] não pode haver arte que não seja arte de uma atividade determinada nem forma que não seja o resultado de alguma operação específica” (Pareyson, 1993, p. 29). Mais ainda, “à arte propriamente dita torna-se então necessária uma matéria a formar, na qual possa dar existência à forma” (Pareyson, 1993, p. 30).

Obviamente, pode haver críticas sobre tal pensamento, quanto à relação entre conteúdo, técnica e forma. Mas seu conceito é instrumental uma vez que a animação, enquanto expressão artística, constrói-se no entroncamento de diversas técnicas e linguagens. Sébastien Denis (2007, p. 7) entende que a animação é “uma ferramenta multiforme e inconstante, em função dos desejos do realizador e do produtor” e propõe que o “quadro a quadro”, pelo seu enorme tempo de produção, rompe radicalmente com o que ele chama de “reprodução mecânica do real” – ou seja, a captura fotográfica da realidade – e propõe que a animação produz “uma representação artesanal que se constrói na duração longa” (Denis, 2007, p. 7). Assim, evidencia-se que são as escolhas estéticas e técnicas feitas pelo realizador.

Marina Estela Graça, por sua vez, utiliza o termo enunciação,¹⁴ que adiciona sentido na discussão aqui levantada. Afirma Graça: “A designação configuração (aproximação ao termo inglês *shaping*) será usada no sentido de mostrar claramente o recorte intencional realizado na substância gráfica, por detrás do processo de enunciação” (Graça, 2022, p. 417).

Graça (2022, p. 417) continua sua argumentação, afirmando que a enunciação, que designa o ato de produção de um enunciado, tem sua concretização material no discurso. O discurso é produzido a partir desse mecanismo – denominado enunciação – e se faz em função das formas e dos processos disponíveis em uma dada tecnologia. É essa tecnologia que suporta e conforma os procedimentos técnicos no momento em que são trazidos para o processo de enunciação, ou seja, de produção do discurso. Essa produção do discurso “contribui para a instituição da norma enquanto abstração desses mesmos procedimentos” (Graça, 2022, p. 417).

Graça (2022, p. 417) informa ainda que, geralmente, “[...] no processo convencional de enunciação em animação, a linguagem gráfica decorre da decisão do estúdio/autor e é escolhida na fase de desenvolvimento”. No entanto, adverte a autora: “em alguns casos [...], o processo de enunciação começa pela investigação gráfica, de modo a inquirir e tornar visíveis os elementos materiais necessários à sua expressão. O desenho é a ferramenta que permite pensar, conceber e organizar todo o projeto” (Graça, 2022, p. 417).

É importante uma pausa para refletirmos fazendo uso dos conceitos trazidos até aqui. O processo de enunciação é constrangido pela tecnologia utilizada para que se realize a materialização do discurso. Nesse caso, a técnica está também limitada pelo material de escolha do realizador para desenvolver o discurso. Assim, o material é dotado de uma determinada formatividade, que será trabalhada por determinados procedimentos técnicos trazidos pelo realizador durante a fase de desenvolvimento, em um diálogo constante entre o sujeito que constrói o discurso e os procedimentos técnicos que, exceto em casos de inovação disruptiva, estão disponíveis no conjunto de procedimentos socialmente aceitos e/ou conhecidos. No interior desses procedimentos conhecidos, está obviamente a técnica do quadro a quadro, a representação artesanal do movimento e do tempo que se desenvolve na duração longa em oposição à captura mecânica da realidade.

Denis fala de desenhos animados e os relaciona diretamente com os *animated cartoons* estadunidenses, que estão na raiz da indústria da animação daquele país. Gênero por excelência, ou seja, dotado de constância estética e narrativa, os *cartoons* animados estadunidenses são baseados na caricatura, no absurdo, no delírio devastador de personalidades fora da norma (Denis, 2007, p. 115). Cada um desses elementos estético-narrativos se encontra na maneira como Marão constrói os personagens de *BPdAF*, e obviamente, influencia nas escolhas estéticas¹⁵.

Graça (2022, p. 420) afirma que “o modo pelo qual a imagem é configurada”¹⁶ depende dos procedimentos escolhidos para produzir fisicamente os sinais que serão interpretados visualmente e isso, continua a autora, é aquilo que habitualmente se designa como “técnica de animação”.¹⁷ Conclui a autora que as escolhas têm “consequências tanto sobre o aspeto gráfico pretendido quanto sobre as opções formais ao nível da qualidade dos movimentos animados” (Graça, 2022, p. 420) e, mais ainda, as formas assumidas pela matéria gráfica estão de acordo com a linguagem e ocorrem em função do suporte escolhido.

Fialho propõe enunciado interessante para aprofundar o tema:

A funcionalidade do desenho para animação envolve características específicas na organização das formas que constituem o projeto visual de um personagem a ser animado, exatamente por essa figura ser elaborada para materializar uma percepção de movimento aparente (Fialho, 2023, p. 65).

Assim, a partir dos autores e conceitos trazidos até este ponto, em perspectiva geral podemos afinal pensar como Marão articula seu discurso fílmico. Em primeiro lugar, Marão transita por uma linguagem que é capaz de produzir significados de maneiras que lhe são intrínsecas, e que nenhuma outra mídia é capaz de realizar da mesma maneira. A partir da escolha desta técnica Marão insere o seu filme na tradição dos *animated cartoons*, ou seja, fazendo humor mesmo quando o assunto possui certo peso dramático – o drama da perda da memória, que é desenvolvida de maneira não humorística em certos momentos. Marão faz uso da caricatura, do exagero, da simplificação da forma e sua escolha técnica – o desenho animado realizado a lápis – implica uma determinada materialidade fruto da formatividade que lhe é peculiar. Ou seja, a forma como Marão articula seu discurso é determinada pelas suas escolhas narrativas – conforme analisado anteriormente –, estéticas e materiais. Seu processo de enunciação é marcado por essas decisões. O aspecto gráfico de seus personagens tem que levar em consideração também a maneira como se moverão ao longo do filme, porque suas características e organização formais específicas terão impacto direto na materialização do movimento aparente.

Neste sentido, é interessante trazer outra reflexão: “o desenho animado é muito gráfico e primário, e simultaneamente cerebral, com duplo sentido e o subsentido sempre a postos” (Denis, 2007, p. 115). Marão explora essa ambiguidade da técnica quando, por exemplo, a protagonista está encar-

cerada e empreende um monólogo sobre o drama da perda de memória.¹⁸ Mesmo com uma figuração “cartunizada”, Marão desenvolve a dramaticidade da cena e o conflito da personagem com a redução da luminosidade na cena; o escurecimento da paleta cromática; e o enquadramento que posiciona a personagem no canto direito da tela, reforçando a sensação de solidão – assim como a expressão corporal da personagem, com as costas arqueadas e cabisbaixa que denotam desânimo e abandono.

Portanto, *BPdFA* é um desenho animado 2D à lápis em *full animation*. Tal definição implica em uma série de características que devem ser contextualizadas, pois a matéria utilizada no processo de realização da imagem interfere diretamente no resultado e no processo de construção de significado.

4.1. O traçado

A animação comercial contemporânea segue a tradição do filme de animação 2D comercial tradicional desenvolvido pela indústria estadunidense, desde a primeira metade do século XX. A limpeza do traçado – conhecida no meio por *clean up* e, por muito tempo, realizada com pincéis, bicos de pena ou canetas técnicas –, é uma das características que foi mantida nas animações comerciais após o surgimento da animação digital. Ou seja, uma linha totalmente íntegra que emula e incrementa a precisão e fluidez do traçado a nanquim, sem falhas, texturas ou variações cromáticas.

Entretanto, Marão escolhe outro caminho. A ação do lápis sobre a textura do papel resulta em uma linha por vezes inconstante, dotada de imperfeições. Essa “sujeira” do traçado – em oposição à limpeza resultante do *clean up* –, deixa o seu rastro, assim como a granulação do grafite e sua textura. Esse traçado sujo e solto fornece, ao filme, uma aparência de esboço, estética que combina com o processo experimental de realização do filme, conforme mencionado.

Ainda mais interessante é o fato de que esse rastro pode ser lido como uma indicação do processo animado, do caminho seguido pelo animador, uma animação que não busca ocultar o traçado original, mas deixar evidente o registro do movimento empreendido pelo animador durante o ato de animar. Trata-se de um registro do gesto:

A arte plástica, tanto a pictural como escultural, é antes de mais nada gesto do corpo, gesto do braço. E é em segundo lugar que é reivindicada pelo olho. Antes de ser uma coisa a “ver”, a realidade ou a expressão pictural é, portanto, gesto e movimento do corpo [...], pelo qual se define o espaço e o tempo [...] (Saint-Martin *apud* Graça, 2006, p. 32).

Um exemplo dessa assunção de Marão é a Figura. 2. Neste *still*, a Tartaruga está desmaiada, mas é perceptível a textura do lápis no traçado, com áreas mais claras ou mais escuras, conforme o nível de aglutinação dos grãos de grafite no papel. Também é evidente a descontinuidade do contorno, composto por traços de tamanhos e espessuras variados, deixando, assim, pistas do caminho que o animador traçou com o lápis, para construir a circunferência da cabeça da Tartaruga.

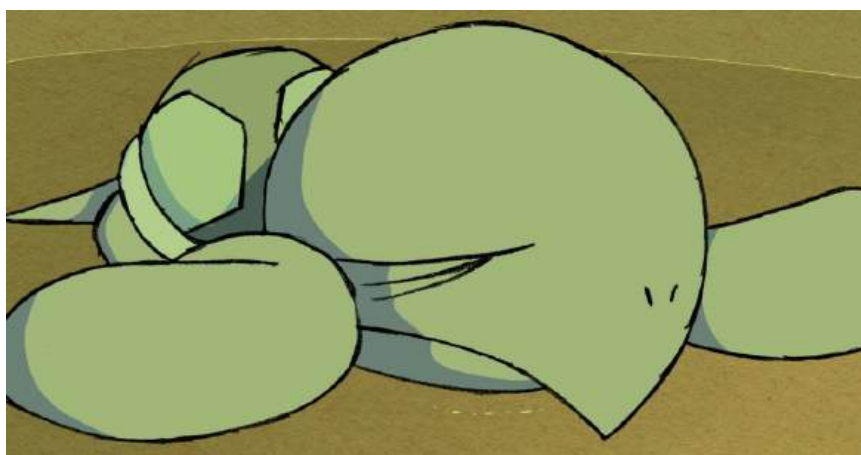


Figura 1: *Still* do filme com a Tartaruga e seu traço.

Na Figura 3, temos outro exemplo. Além dos elementos destacados anteriormente, o traçado de construção da configuração formal da Mulher não foi apagado, deixando evidente as suas linhas de construção. Esse contexto, ou seja, a percepção da granulação do traço feito a lápis, empresta, ao quadro, uma sensação de esboço, criando um distanciamento ainda maior da estética da animação comercial.

Retomemos, nesse ponto, a questão do termo configuração. Rudolph Arnheim (1980) afirma que se determina a forma física de um objeto pelas suas bordas. Porém, a sua forma não é determinada apenas pelos seus limites, mas é representada pelas características espaciais consideradas essenciais. Anteriormente, vimos que Graça (2022) trata da configuração como um recorte intencional realizado na substância gráfica, por detrás do processo de enunciação. É interessante fazer colidir

com os sentidos dados ao termo porque, no contexto aqui pretendido, tais sentidos podem ser considerados complementares. O processo de configuração formal do personagem, ou seja, a construção de seus limites e de suas características formais consideradas essenciais passa claramente pelo recorte intencional da matéria gráfica para a construção do enunciado, porque, como vimos em Fialho (2023), a organização formal que constitui visualmente um personagem a ser animado deve levar em conta a funcionalidade do desenho. Ou seja, a configuração formal deve possuir as características consideradas essenciais para que aquele personagem evoque um determinado discurso por meio do processo de enunciação, sendo que esse personagem deve ser também funcional com o tipo de animação a ser realizada. As características formais de cada um dos personagens de *BpdFA* se relacionam com a natureza discursiva de cada um deles, bem como com a maneira como são animados.



Figura 2: *Still* do filme com a Mulher e as suas linhas de construção.

É importante destacar que o filme de Marão se filia a um estilo de animação que não pretende esconder a realização por mãos humanas. Neste ponto, destacamos outro cineasta de animação, Bill Plympton, figura declaradamente importante na história pessoal do animador.¹⁹

Ele [Plympton] não seguia as regras de design nem de público-alvo infantil e nem mesmo as regras de 12 ou 24 desenhos por segundo. Os desenhos eram a lápis, sem arte final limpa e asséptica. Ao contrário: a animação preservava os traços e rabiscos de construção do personagem, embutindo cada desenho de muito mais força. E não pintava cores chapadas com tinta; ele pintava com lápis de cor (Marão, 2016, p. 7)

O diretor destaca, ainda, as temáticas bizarras de Plympton, além de ser o único responsável por produzir milhares de desenhos para os curtas e para os longas (Figura 4). Mais importante, declara a inspiração que Plympton representou para ele: “para o jovem animador que eu era nos anos de 1990, isso era uma alavanca, um estímulo, um endosso colossal para eu ter coragem de fazer meus filmes também a lápis [...]” (Marão, 2016, p. 7).

Assim, retornamos a Pareyson, que afirma que nenhum artista começa do nada, porque todos se formam filiando-se à escola de alguém: “certa comunhão ou afinidade de modo de pensar, viver, sentir, e estabelece uma continuidade de estilo entre mestre e discípulo” (Pareyson, 1993, p. 36). Marão expressa essa filiação e afinidade: na técnica e na estética de seu filme, no estilo independente de produção que adotou e na realização de grande parte dos desenhos presentes no filme, mantendo, no entanto, a identidade formativa de seu trabalho.

4.2. Animação 2D *full*

Dependendo do material utilizado e da técnica empregada, o desenho proporciona alto nível de controle no traçado, ao mesmo tempo que mantém a plasticidade da forma: que se expande, que se abre e que se reconfigura sob o controle do realizador. Na animação 2D *full* – animada a 24 fps quando batida por 1 ou a 12 fps quando batida por 2²⁰ –, o controle sobre a forma é tão importante quanto a plasticidade.

Segundo Furniss (2012), a animação *full* faz uso de movimento constante com um mínimo de ciclos de animação,²¹ ou seja, com cada desenho sendo usado apenas uma vez. As imagens em um filme em 2D *full*, tendem a ser altamente metamórficas, o que torna o processo de desenho complexo. Essa propriedade pode ter como finalidade refletir algo sobre os sentimentos ou reações do personagem e para criar o efeito de aproximar ou afastar o personagem da câmera alterando a escala (Furniss, 2012, p. 133).

No entanto, Paul Wells fala sobre uma metamorfose ainda mais radical, aquela na qual uma imagem literalmente se transforma em outra completamente diferente. A metamorfose seria um dispositivo específico e exclusivo da forma animada que, para alguns, é o próprio núcleo constituinte da animação (Wells, 1998, p. 69).

Obviamente, Marão lança mão daquela potência metamórfica da animação a que Furniss se refere. No entanto, essa pode ou não se manifestar dependendo do desejo do realizador, das escolhas estéticas e do material utilizado. Em *BPdFA*, Marão faz uso também da metamorfose no sentido especificado por Wells, ou seja, uma transformação de uma imagem em outra. A personagem da Mulher tem esse poder. Ela diz uma frase como “meus poros são mil vacas” (Bizarros..., 2023, n.p.) e, na sequência, há a transformação conforme o enunciado.

4.3. Construção dos personagens e de seus movimentos

Os três personagens principais são, evidentemente, *cartoons* e apresentam formas eminentemente arredondadas e suas proporções variam. A maleabilidade é uma característica fundamental e Marão faz uso constante do *squash and stretch* (compressão e distensão), para que os personagens possam ter a expressividade exigida pelas cenas. Porém, destaca-se que eles apresentam graus diferentes de maleabilidade de acordo com o *design*.

Vejamos a Tartaruga: na Figura. 6, é possível perceber sua forma geral, com uma altura de pouco mais que duas cabeças. Há uma predominância de linhas curvas que lhe fornecem uma aparência suave e maleável, mas há retas na construção do casco. Apesar do aparente mau humor, o personagem tem apelo. Para Johnston e Thomas (1981, p. 68), o *appeal* (apelo) do personagem não significa que esse deve ser “fofo”, mas que tenha charme e um *design* agradável, dotado de simplicidade, capacidade de comunicação e magnetismo. A Tartaruga, sem dúvida, apresenta essa simplicidade e a animação lhe empresta grande capacidade de comunicação.

O que Marão realiza coincide com o que Fialho (2023) defende em termos de aspecto gráfico, ou seja, uma construção simples e eficiente que favoreça as mudanças formais que possibilitam o movimento que se pretende realizar na animação. Fialho complementa que as formas exageradas – que, conforme vimos, Denis (2007) vincula quase exclusivamente às questões narrativas e estilísticas –, têm função também na construção eficiente do movimento, uma vez que esse movimento do personagem é registrado em desenhos fixos mas em posições sequenciais e constituído por formas exageradas. Esse procedimento, finaliza o autor, “expande o conceito ilusório de animado” (Fialho, 2023, p. 65).

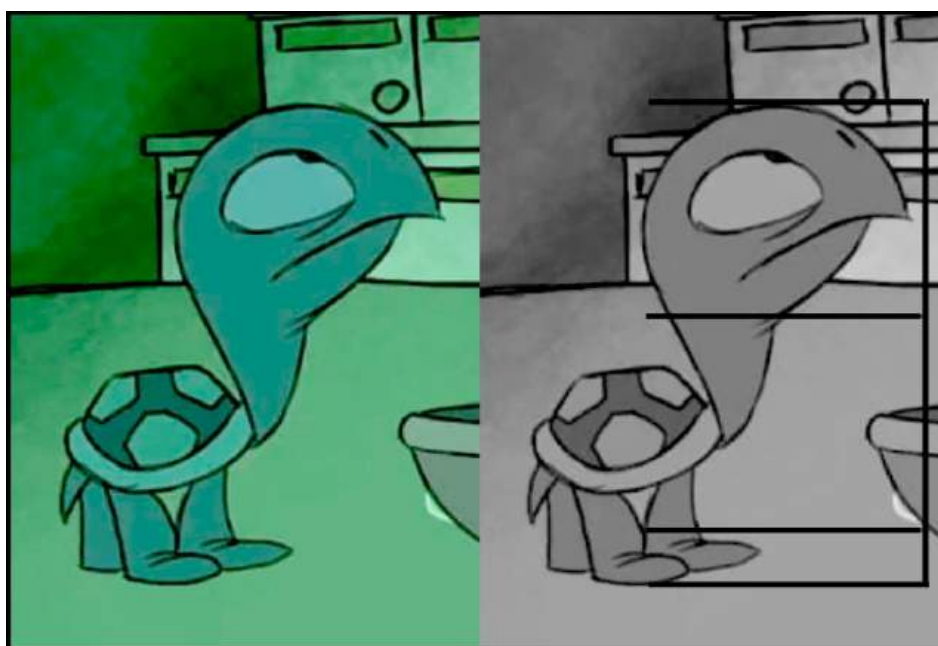


Figura 3: *Still* do filme com a Tartaruga e suas proporções.

A forma arredondada adotada no seu *design* favorece a utilização do *squash and stretch*. Segundo Johnston e Thomas (1981, p. 47, tradução nossa), “quando uma forma fixa é movida no papel de um desenho para outro, há uma rigidez acentuada que é enfatizada pelo movimento”.²² Esse problema é resolvido pelo *squash and stretch* da forma, no qual a posição comprimida representa a forma achatada por grande pressão. A posição esticada mostra a forma muito estendida, porém, em ambos os casos, sem alteração de volume (Johnston; Thomas, 1981, p. 49). Na Figura 4, vemos a Tartaruga se esticando para acertar a posição de um rolo de pintura. É possível perceber a silhueta deformada e esticada, para representar o esforço que o personagem deve fazer para alcançar o seu alvo. No entanto, podemos reconhecê-la perfeitamente, pois suas características formais são preservadas. Essa é uma das características específicas da *formatividade* do material lápis grafite: a maleabilidade em conjunto com a precisão. O animador alia grande capacidade de deformação e expressividade e, ainda assim, preserva a identidade do personagem. Marão, é perceptível, não está submetido rigidamente ao *model* do personagem, variando a forma conforme a sua intenção expressiva.



Figura 4: *Still* do filme com o achatamento e a distensão da Tartaruga.



Figura 5: *Still* do filme com a antecipação da Tartaruga.

Vejamos, agora, um dos elementos fundamentais no processo de animação: *anticipation* (antecipação). Segundo Johnston e Thomas (1981, p. 51), a *anticipation* auxilia a plateia a compreender os acontecimentos na tela, encadeando, de maneira planejada, ações que as conduzam claramente de uma ação para outra, antes que ela ocorra. Esta é a antecipação, sendo “conseguido precedendo cada ação importante com um movimento específico que antecipa para o público o que está

prestes a acontecer” (Johnston; Thomas, 1981, p. 51, tradução nossa).²³ Eles concluem: “essa antecipação pode ser tão pequena quanto uma mudança de expressão ou tão grande quanto uma ação física mais ampla” (Johnston; Thomas, 1981, p. 51, tradução nossa).²⁴ É exatamente o que Marão cria com o ‘tique’ nervoso da Tartaruga. Conforme seu comportamento obsessivo-compulsivo, a cada vez que se depara com algo que está desalinhado, ela faz um movimento de esfregar a cabeça (Figura 5), o que antecipa as ações que irá realizar.

Já o *Staging* (encenação), segundo Johnston e Thomas (1981, p. 53, tradução nossa), é “a apresentação de qualquer ideia de forma que fique completa e inequivocamente clara”.²⁵ *BPdFA* é um filme no qual a ação física dos personagens é muito explorada, particularmente a da protagonista. Exímia lutadora e aventureira destemida, a personagem é capaz de acrobacias e movimentos extremamente complexos. Entretanto, o *staging* é realizado de maneira que a ação sempre fique claramente compreensível e os personagens identificáveis. Na Figura 6, observamos uma ação complexa – a Tartaruga tenta salvar a Mulher do ataque dos Rinocerontes-Ets, arremessando-se como uma bola. Nessa cena, participam seis personagens: a Mulher, a Tartaruga e quatro Rinocerontes. O correto domínio do *staging* faz com que tanto os personagens quanto suas ações sejam ambos devidamente identificados.



Figura 6: *Still* do filme com uma cena complexa e o *staging*.

Johnston e Thomas também atribuem ao *staging* a comunicação de uma expressão do personagem que possa ser vista e inequivocamente identificada pela plateia (Johnston; Thomas, 1981, p. 53), e Marão recorre ao *staging* e ao *exagero* para comunicar claramente o estado de espírito dos personagens. Um exemplo é o contraste nas expressões faciais da Nuvem, com o exagero na expressão de raiva, acentuando o sentimento tanto por meio das linhas arqueadas dos olhos e da boca, como pela sombra ao redor dos olhos (Figura 10). Tal expressão contrasta com o seu espírito amigável. O exagero não é uma simples questão de distorcer o desenho, mas sim de torná-lo convincente (Johnston; Thomas, 1981, p. 65). Nesse sentido, Marão fez uso do exagero e do *staging* para comunicar corretamente a ideia ao longo de todo o filme.



Figura 7: *Still* do filme com a Nuvem em dois momentos, com o *staging* e o exagero.

Finalmente, trataremos de dois conceitos que Marão aplica com exímia precisão: *timing* e *secondary action* (ação secundária). Segundo Johnston e Thomas (1981, p. 64), “o número de desenhos usados em qualquer movimento determina quanto tempo a ação levará na tela”, assim como o *timing* da ação.

A ação secundária é uma ação que acontece em decorrência de outra (ação principal). Para abordar esses *princípios*, analisaremos a sequência dos personagens nas *Fossas abissais*. A ação exige que Marão adote um *timing* diferente de quando os personagens se movem na superfície, para que seus movimentos pareçam mais lentos e suaves. No entanto, apenas a redução da velocidade de seus movimentos não é suficiente. É importante dar a ideia da resistência que a água impõe aos movimentos e uma das estratégias de Marão foi utilizar a ação secundária. Observando a Mulher se movendo nas profundezas, mesmo quando se encontra “parada”, o seu cabelo se move, sempre

mais lentamente que seu corpo. O cabelo também segue o movimento da Mulher, mas quando ela para, o cabelo desacelera imediatamente, assumindo um *timing* diferente do corpo. Ou seja, o cabelo segue o movimento principal, em uma *ação secundária* e com um *timing* diferente, mostrando que o cabelo se move mais lentamente.

5. O simbólico em *Bizarros peixes*

A arte da animação é um universo para representações e metáforas, uma vez que se utiliza de imagens para mostrar ideias e mensagens. Trata-se de um ressignificar objetos, ações e os mais variados elementos apresentados. Nesse aspecto, o desenho animado *Britannia* (2009) de Joanna Quinn, em que, através de um buldogue, fala-nos da decadência do Reino Unido, é um exemplo. Como conta Surrell (2009, p. 155):

há maneiras sutis de sinalizar e deixar pistas a respeito do que giram a sua história e os personagens – e é aqui que a velha arte do simbolismo pode ajudar a transmitir toda a mensagem da sua história: os significados ocultos, e os nem tão ocultos, entendidos em pessoas, lugares e coisas que povoam o seu filme [...].

É este olhar que trazemos nessa etapa da análise de *BPdFA*, na qual as informações gentilmente cedidas por Marão, foram cruciais. Para tanto, faremos uso de estudos de Carl Jung e de Kathleen Martin, sem aprofundamentos fora da análise proposta.

O fato de Marão se representar como uma Mulher (a), uma Nuvem (b) e uma Tartaruga (c), é explicado por ele:

a) “tem relação com um monte de mulheres que eu conheci na minha vida. Mulheres fortes, que mesmo às vezes sem família, sem dinheiro, sem apoio, tiravam força de algum lugar que eu não sabia como, e que para mim, era um super poder [...] E que me inspiraram e me fizeram o que eu sou também” (Marão, 2024, n.p.);

b) “A Nuvem era uma época minha, mais jovem. Essa personagem eu desenhava quando era criança. [...] É muito prazeroso redesenhar esse personagem na vida adulta” (Marão, 2024, n.p.);

c) “Eu tentava evidenciar as minhas facetas mais condenáveis de mau humor, de ser sistemático” (Marão, 2024, n.p.).

Analisando os três personagens, a Mulher é a protagonista que não ataca, mas é reativa aos ataques recebidos. O fato de sua bunda virar um gorila, não deixa de ter uma conotação sexual, na qual o instinto humano se transforma em um animal poderoso²⁶ em sua defesa.

A Nuvem, por sua vez, é aquele elemento que verte água, pois é água em estado gasoso. É o mais emotivo dos personagens; é a criança/jovem segundo Marão, o que faz sintonia com a emotividade ligada ao elemento água.

As nuvens fazem parte de uma interminável e recíproca troca entre o etéreo e o terrestre, a alternância entre forma e a ausência de forma. [...] Simbolicamente, a nuvem também evoca as imagens mentais, sempre em mudança que pairam na natureza intermédia, entre o espírito e a matéria, da psique (Martin, 2012, p. 58).

Enquanto a Tartaruga, personagem mais velho e com comportamento obsessivo-compulsivo, foi escolhido por Marão porque “pode chegar aos 100 anos” (Marão, 2023, n.p.).

Os mitos e as lendas representam-na como a imensa antiguidade, solidez, continuidade e sabedoria da terra [...]. A etimologia popular atribui a origem do nome tartaruga, à expressão *Tarturus*, do latim, significando o submundo, transmitindo a ideia de psique subterrânea que acolhe todas as formas de vida e de consciência em ascensão (Martin, 2012, p. 192).

No filme, é a Tartaruga que toma conhecimento do local em que está a planta. O caráter simbólico de temporalidade que esse animal carrega está embutido no personagem, assim como na própria situação da narrativa, já que o personagem do avô sofre com a perda progressiva da memória com o tempo. A Tartaruga, de certa forma, simboliza essa resistência ao tempo, apesar de se deixar marcar por ele, já que sofre de TOC.

Observamos que o uso simbólico de animais está presente nas mais diversas culturas, inclusive nas judaico-cristãs, como o *agnus dei*.

a profissão de símbolos animais na religião e na arte de todos os tempos não acentua apenas a importância do símbolo: mostra também o quanto é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo, isto é, o instinto. [...] O homem é a única criatura capaz de controlar por vontade própria o instinto [...] (Jung, 2014, p. 321).

Além de tentar modificar as limitações impostas pelo tempo e pela natureza das coisas.

Conclusões

Como animar é “brincar de ser Deus”, a “divisão de Marão” em três personagens, cria um paralelo com o Pai (Tartaruga), o Filho (Mulher) e o Espírito Santo (a Nuvem), remetendo às várias trindades divinas, como Vishnu-Krishina-Shiva e Osíris-Isis-Hórus.

Pareyson nos ensina que o conteúdo da arte, e o que o compõe, são produzidos pelo artista: sua experiência concreta, sua vida interior, sua espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações, ainda que a arte não seja, *per si*, expressão, ou retrato, ou imagem da pessoa do artista (Pareyson, 1993, p. 30). Marão lança mão de sua perícia como animador para construir uma obra extremamente pessoal e simbólica. Não transita na obviedade, animando, ao mesmo tempo, cenas “bisonhas e alucinadas” – segundo ele mesmo –, também constrói um discurso sensível sobre uma Mulher que deseja travar a perda de memória do avô. Ao mergulhar nas fossas abissais, Marão nos brinda não apenas com uma animação primorosa, mas também com uma metáfora talvez não intencional da própria memória, esse universo profundo e, ao mesmo tempo, tão volátil que pode ser completamente perdido. Ao representar a si mesmo em seus personagens, Marão se transforma no conteúdo de sua obra sem, no entanto, renunciar à criatividade e à competência técnica.

A sequência das fossas abissais foi incluída na história, pois Marão assistiu a vários documentários sobre essa região, ficando fascinado por seus habitantes. Todavia, tal ambiente carrega uma simbologia em si: é misterioso, local em que entra pouca ou nenhuma luz, além de ser dominado por seres ‘feios’ e estranhos. Esse é justamente o local em que está a planta salvadora e de onde sai o pior inimigo dos heróis da história, com quem travam o último embate, fora d’água, o que danifica a planta-remédio. Ou seja, não há *happy end*.

Considerando o que Jung afirma sobre a sombra (o lado negro da psiquê humana), podemos considerar que a entrada dos heróis nos abissais pode simbolizar o ato de encarar a própria sombra, por parte de Marão (ele é os três personagens). Percebe-se, então, que há limitações e que não há como lutar contra a natureza (o Peixe-Monstro) e a degradação da memória com o envelhecimento (a doença). É possível criar mundos, mas é impossível deter a natureza.

Portanto, concluímos que, com uma criatividade singular e simbologia própria, Marão nos apresenta generosamente uma obra que resulta de experiências pessoais. Por meio do uso da farsa (tanto na narrativa quanto na arte animada), do *nonsense* e do lúdico, ele dá forma à reflexão sobre a perda da memória, as limitações do ser humano, seu caráter racional e instintivo, bem como sua incapacidade de modificar, ou seja, de metamorfosear o curso natural da vida.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Pioneira: São Paulo, 1980.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 3. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- BERNE, Eric. **Análise transacional em psicoterapia**. São Paulo: Summus Editorial, 1985.
- BIZARROS Peixes das Fossas Abissais**. Direção: Marcelo Marão. Rio de Janeiro: MARAOFILMES. 2023. (75 minutos).
- BRETHÉ, Simon Pedro. **A Singularidade Gráfica no Desenho de Animação de Marcelo Marão** in GINO, Maurício Silva, TAVARES, Mariana Ribeiro. Pesquisas em animação: cinema e poéticas tecnológicas. Belo Horizonte: Ramallete, 2019.
- BRITANNIA. 2 nov. 2009. 1 vídeo (5 min. 4 segs.). Publicado por **BerylProductions**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jKh-DP89FPY>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- DENIS, Sebastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.
- FIALHO, Antonio. Formas animadas: o movimento desenhado na animação cartunesca. **PÓS: RESPM-Rio**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 24, p. 64-78, set./dez. 2023. Disponível em: <https://dialogo.espm.br/revistadcec-rj/article/view/471> Acesso em: 23 nov. 24.
- FURNISS, Maureen. **Art in Motion**: Animation Aesthetics. United Kingdon: John Libbey, 2012.
- GORDEEFF, Eliane. Bizarre Fish and Abyssal Zone, But What Film Is This Anyway? **Zippy Frames**, 26 abr. 2023. Disponível em: <https://www.zippyframes.com/feature-animation/reviews/bizarre-fish-from-the-abyssal-zone>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto**: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- GRAÇA, Marina Estela. Fundamentos para a análise das formas e opções enunciativas gráficas em animação. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 12, n. 24, jan.-abr. 2022. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.37100>. Acesso em: 23 nov. 2024.

HOOKS, Ed. **Acting for animators**: a complete guide to performance animation. Portsmouth: Heineman, 2000.

JOHNSTON, Ollie; THOMAS, Frank. **The Illusion of Life**: Disney Animation. New York: First Hyperior Edition, 1981.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

MARAOFILMES. **Bizarros peixes das fossas abissais**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://maraofilmes.com.br/filmes/bizarros-peixes/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

MARÃO, Marcelo. Apresentação. In: CAIXA CULTURAL. **Bill Plympton**: o rei da animação independente. Catálogo de mostra cinematográfica. Rio de Janeiro, 2016.

MARÃO, Marcelo. **Entrevista sobre o filme Bizarros peixes das fossas abissais**. Arq. MA4, 30 min. 2023.

MARÃO, Marcelo. **Entrevista sobre o filme Bizarros peixes das fossas abissais**. Arq. MA4, 10 min. 2024.

MARTIN, Kathleen (ed.). **O livro dos símbolos**: reflexão sobre imagens arquetípicas. Köln: Taschen. 2010.

O MÁGICO DE OZ. Direção: Victor Fleming e King Vidor. California: MGM. 1939. Cópia digital. (102 minutos).

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

SHRECK. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. California: Dreamworks Animation. 2001. Disco Blue Ray. (90 minutos).

SURRELL, Janson. **Os segredos dos roteiros da Disney**. São Paulo: Panda Books, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques **A estética do filme**. 6. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WELLS, Paul. **Understanding Animation**. London: Routledge, 1998.

NOTAS

- 1 a woman ("the adult") with a butt that turns into a gorilla (who manages to eat two thousand square meters of grass to prevent a city from being destroyed). She befriends a small turtle ("the father") who has OCD and a cloud ("the child") with a platonic crush on the woman, and who cannot control his power to do to rain.
- 2 Mundo comum (1); Chamado à aventura (2); Recusa do chamado (3); Encontro com o mentor (4); Travessia do primeiro limiar (50); Testes, aliados, inimigos (6); Aproximação da caverna oculta (7); Provação (8); Recompensa (apanhando a espada) (9); Caminho de volta (10); Ressurreição (11); Retorno com o elixir (12).
- 3 O que faz alusão à incontinência urinária, comum às crianças e jovens.
- 4 Citando A. J. Greimas e seu modelo de actantes, no qual os personagens podem exercer "papéis" diferenciados, dependendo do momento da narrativa (Vernet, 2008, p. 129).
- 5 Que tem sintonia com os *princípios fundamentais de animação*, já mencionados e melhor analisados mais à frente.
- 6 Thinking leads to movement and emotion.
- 7 Acting is a reacting.
- 8 [...] character needs to have an objective.
- 9 An action without objective is just a mechanical thing.
- 10 Your character should play an action until something happens to make him play a different action.
- 11 All action begins with movement.
- 12 Empathy is the magic key. Audiences empathize with emotion.
- 13 A scene is a negotiation.
- 14 Graça toma o termo enunciação emprestado da linguística, mais especificamente de Émile Benveniste, mas defende o uso do termo nesse contexto, desde que se considere as devidas adaptações.
- 15 No entanto, é importante destacar que animação não é sinônimo de *cartoon*, nem de desenho animado.
- 16 O termo configuração aparece mais uma vez. Trataremos dele mais adiante.
- 17 Grifo da autora.
- 18 Em *Bizarros peixes das fossas abissais* (2023): 39 minutos e 34 segundos.
- 19 Em 2016, a Caixa Cultural promoveu a *Mostra Bill Plympton: o rei da animação independente*, no Rio de Janeiro e São Paulo, que contou com a presença do animador e a curadoria de Marão. No catálogo oficial, Marão declara na *Apresentação*, que era impossível tratar de maneira isenta e equilibrada sobre a carreira de Bill Plympton, pois ele, Marão, é um animador, e, nessa condição, foi influenciado pelos filmes de Plympton desde que os assistiu em festivais de animação.
- 20 A animação 2D pode ser dividida, grosso modo, em *full animation* e *limited animation*. Por regra, para representar o movimento é necessária uma taxa de 24 quadros por segundo. O animador pode optar por realizar 24 ou 12 desenhos, e nesse caso, fotografá-los duas vezes, atingindo assim, a taxa de 24 quadros por segundo. Na animação 2D *full*, o animador redesenha o personagem e seu movimento por inteiro, enquanto na animação limitada, o redesenho é apenas da parte do personagem que se move, permanecendo o resto do corpo inerte.
- 21 O ciclo de animação foi um recurso muito usado no estilo *Rubber hose animation*, na primeira metade do século XX, mas que, ainda hoje, pode ser utilizado com objetivos expressivos. Consiste em um movimento específico realizado em *looping* por um personagem, enquanto esse personagem permanece em cena.
- 22 When a fixed shape is moved about on the paper from one drawing to the next, there is a marked rigidity that is emphasized by the movement.
- 23 This is achieved by preceding each major action with a specific move that anticipates for the audience what is about to happen.
- 24 This anticipation can be as small as a change of expression or as big as the broadest physical action.
- 25 [...] it is the presentation of any idea so that it is completely and unmistakably clear.
- 26 Um primata, considerado por Charles Darwin, como um ancestral do ser humano.

Antirracismo no ambiente teatral: uma análise do espetáculo *Le traitement de la nuit* [O tratamento da noite] (2023)

*Antiracism in the Theatrical Environment: an Analysis
of the Play Le traitement de la nuit (2023)*

*Antirracismo en el entorno teatral: un análisis del
espectáculo Le traitement de la nuit [El tratamiento
de la noche] (2023)*

Tiago de Brito Cruvinel

Instituto Federal de Minas Gerais

E-mail: tiago.cruvinel@ifmg.edu.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1808-0753>

RESUMO

Este artigo analisa a peça teatral quebequense *Le traitement de la nuit* (2023) de Evelyne de la Chenelière, dirigida por Denis Marleau, sob a perspectiva do racismo, quando transportada para o contexto brasileiro. Apesar da ausência de críticas negativas, a transposição revela questões significativas de racismo estrutural. Utilizando conceitos de teóricos como Silvio de Almeida, Cida Bento, Sueli Carneiro e Charles Mills, o estudo demonstra como as cenas da peça podem ser associadas a situações semelhantes à escravidão, especialmente no contexto das empregadas domésticas no Brasil. A pesquisa destaca como a encenação teatral, aparentemente inofensiva no contexto québécois, assume conotações raciais quando contextualizada no Brasil, evidenciando a necessidade de uma análise crítica e sensível das representações culturais em diferentes contextos.

Palavras-chave: *racismo estrutural; teatro; antirracismo.*

ABSTRACT

This article analyzes the québécois play *Le traitement de la nuit* (2023) by Evelyne de la Chenelière, directed by Denis Marleau, from the perspective of racism, when transposed to the Brazilian context. Despite the absence of negative reviews, the transposition reveals significant issues of structural racism. Using concepts from theorists such as Silvio de Almeida, Cida Bento, Sueli Carneiro, and Charles Mills, the study demonstrates how scenes from the play can be associated with situations akin to enslavement, especially in the context of domestic workers in Brazil. The research highlights how the seemingly harmless theatrical staging in the Quebecois context takes on racial connotations when contextualized in Brazil, emphasizing the need for a critical and sensitive analysis of cultural representations in different contexts.

Keywords: *structural racism; theater; antiracism.*

RESUMEN

Este artículo analiza la obra teatral quebequense *Le traitement de la nuit* (2023) de Evelyne de la Chenelière, dirigida por Denis Marleau, desde la perspectiva del racismo cuando se traslada al contexto brasileño. A pesar de la ausencia de críticas negativas, esta transposición revela cuestiones significativas de racismo estructural. Utilizando conceptos de teóricos como Silvio de Almeida, Cida Bento, Sueli Carneiro y Charles Mills, el estudio demuestra cómo las escenas de la obra pueden asociarse a situaciones similares a la esclavización, especialmente en el contexto de las trabajadoras domésticas en Brasil. La investigación destaca cómo la puesta en escena teatral, aparentemente inofensiva en el contexto quebequense, adquiere connotaciones raciales al ser contextualizada en Brasil, evidenciando la necesidad de un análisis crítico y sensible de las representaciones culturales en diferentes contextos.

Palabras clave: *racismo estructural; teatro; antirracismo.*

Data de submissão: 05/01/2024

Data de aprovação: 04/10/2024

Introdução

Durante a realização de uma pesquisa de pós-doutorado na l'École Supérieure de Théâtre da UQAM, no período de fevereiro a agosto de 2023, deparei-me com questões problemáticas do ponto de vista do racismo estrutural presente nos locais que tive acesso como homem, gay, cis, branco, de classe média, pesquisador, professor na área de ensino de teatro, espectador de teatro e

imigrante brasileiro. Essas questões fizeram com que eu mudasse o foco da minha pesquisa inicial, que antes estava centrada em estudos queer, gênero e sexualidade na relação com o ensino de teatro no ensino médio, para refletir sobre práticas antirracistas no ambiente teatral e escolar.

Algumas situações durante a pesquisa me fizeram mudar meu objetivo geral e centrar minha atenção no racismo estrutural presente nos ambientes em que tive acesso em Montreal. A primeira situação foi perceber que estava tendo muita dificuldade em encontrar professoras e professores de teatro que atuassem no ensino médio e trabalhassem diretamente com gênero e sexualidade em suas práticas artísticas de maneira epistemológica, ou seja, que tivessem modificado seus programas de cursos a partir de uma perspectiva não-cisheteronormativa à luz dos estudos queer, por exemplo. Assim, comecei a me questionar se estava procurando nos lugares certos ou conversando com as pessoas certas.

Algumas professoras do ensino fundamental me diziam que a estrutura não normativa de seus cursos, por exemplo, era uma condição *sine qua non* (condição indispensável) para o desenvolvimento das práticas artísticas com as crianças em Montreal, uma vez que elas se viam como inclusivas, não homofóbicas, não transfóbicas, não racistas etc. Elas também me disseram que as escolas lidavam bem com crianças trans e que a inclusão do pronome neutro não parecia ser um problema. Assim, tudo o que me foi respondido coaduna com a imagem que recebemos no Brasil em termos de senso comum: o Canadá, seja no Québec ou em qualquer outro estado, é um dos países mais abertos e acolhedores em relação à diferença cultural, racial, social, econômica e de gênero.

O discurso que chegava até mim, tanto na esfera política quanto no senso comum, parecia ser o oposto do terror que vivenciamos no Brasil, especialmente nos últimos quatro anos (2019-2022) sob um governo de extrema-direita: perseguição racial, sexual, de gênero, entre outras formas de violência. É sabido que o Brasil tem um histórico terrível de violência contra sujeitos vistos como subalternizados (negros, indígenas, mulheres e comunidade LGBTQIAP+) desde o período da colonização, passando pela ditadura militar (1964-1985). Contudo, a partir da instauração do regime democrático e especialmente durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), de 2003 a 2016, tivemos avanços importantes na esfera social e racial, os quais foram destruídos e/ou negligenciados pelo governo de extrema-direita.

Assim, diante da minha realidade no Brasil, cheguei a me questionar se eu estava pesquisando o óbvio na Escola de Teatro da UQAM. Entretanto, ao fazer uma simples consulta no site da instituição, pude perceber que o seu corpo docente é majoritariamente composto por pessoas brancas. Por outro lado, observei que as equipes de limpeza e segurança são, em sua maioria, compostas por pessoas negras e possivelmente imigrantes também. Desse modo, comecei a me questionar se o discurso da multiculturalidade¹, do respeito e da diversidade – massivamente divulgado pelo governo federal canadense – não estaria mascarando o racismo estrutural presente na própria organização da universidade², por exemplo³.

Sobre o multiculturalismo, precisamos lembrar que no livro *Le contrat racial* [O contrato racial] (2023), Charles Milles, homem, cis e negro, já havia sinalizado sua preocupação com as discussões em torno do multiculturalismo no contexto estadunidense. Isso porque, ao substituir o conceito de raça por etnia ou diversidade étnica, a supremacia branca presente nos regimes de poder acaba sendo mascarada⁴. Em relação especificamente ao Canadá, Frances Henry, mulher, cis, branca, antropóloga e especialista em estudos sobre racismo e antirracismo, sinaliza que: “O multiculturalismo demonstrou ser incapaz de controlar o racismo contra minorias etnoraciais, e é necessário estabelecer um multiculturalismo ‘radical’ ou ‘crítico’ mais robusto para que o Canadá realmente mereça ser visto como um exemplo” (Henry, 2002, p. 231, tradução nossa).

A segunda situação tem a ver com o conceito de interseccionalidade. Acompanhei, pela imprensa, a recusa do governo de Québec em aprovar uma moção coletiva no dia 8 de março de 2023. Houve um ponto de discórdia sobre a noção de interseccionalidade para se pensar os diferentes corpos que compõem o feminismo. A frase “O feminismo interseccional não é a nossa visão do feminismo” (St-Pierre, 2023, n.p.), publicada em diferentes jornais do Quebec e dita por Martine Biron, mulher, cis, branca, deputada e Ministre responsable de la Condition féminine, fez-me refletir sobre a postura racista e transfóbica desse discurso, reforçando o privilégio de ser uma pessoa branca e nativa em Quebec. Parece ser muito fácil manter a supremacia branca⁵ e as estruturas de poder racistas e transfóbicas no contexto político. Se uma moção foi rejeitada, consigo imaginar quão distante a discussão sobre a criação de cotas no ensino superior, por exemplo, para pessoas negras, transexuais, imigrantes e periféricas, na esfera do transfeminismo, deve estar distante, em Quebec⁶.

A terceira situação, que será analisada de forma aprofundada, neste artigo, diz respeito à encenação de um espetáculo em Montreal, em março de 2023, intitulado *Le traitement de la nuit*, texto de Evelyne de la Chenelière e direção de Denis Marleau, ambos brancos e cisgêneros. Escolhi esse espetáculo porque, como espectador, vivenciei sentimentos muito conflituosos entre as cenas que vi e as discussões sobre o racismo estrutural que estamos fazendo no Brasil. Meu conflito com a obra se iniciou quando um dos personagens, Jérémie, interpretado por um ator negro, é colocado em situações que, no Brasil, poderiam ser associadas ao trabalho análogo à escravidão.

Não presumirei que a escolha de um ator negro para interpretar o personagem Jérémie seja racista, já que, no contexto da encenação, o espetáculo não foi considerado racista. Além disso, pessoas negras também assistiram à apresentação, apesar da maioria da plateia ser branca, e não houve nenhuma reclamação, ao contrário de outras ocasiões, em Montreal. O ator negro que participa da peça não parece ter considerado a escolha como um ato racista e não se sentiu vítima de racismo, conforme demonstrarei no final deste artigo. Portanto, tentarei explicar os motivos pelos quais fiz essa associação da obra encenada com o racismo presente no Brasil e com as discussões que temos feito sobre antirracismo no ambiente teatral e escolar.

Não se trata, aqui, de olhar para um fenômeno e tentar explicá-lo a partir dos valores da cultura brasileira. Isso seria impossível, uma vez que o Québec e o Brasil vivenciam o racismo sob condições muito diferentes.

Meu objetivo com essa análise é fazer um exercício imaginativo: se esse espetáculo *québécois* tivesse sido encenado no Brasil, em sua versão original, tal como assisti em Montreal, ele teria sido considerado racista? Se sim, por quais motivos?

Para explicar essa hipótese de que a encenação contém elementos que poderíamos identificar como racistas, irei projetar apenas o contexto brasileiro para analisar o espetáculo *Le traitement*, de modo que não farei um estudo comparativo entre Canadá e Brasil. Defenderei a ideia de que, no contexto brasileiro, devido ao nosso processo de 400 anos de escravidão e das relações de trabalho análogas à escravidão que mantivemos com as empregadas domésticas até 2015, a escolha de um ator negro para interpretar o papel de Jérémie, seria considerada racista no contexto brasileiro.

Assim sendo, farei uma análise da encenação do espetáculo *Le traitement de la nuit* (2023) com base em três conceitos-chave: contrato racial (Mills, 2023), pacto da branquitude (Bento, 2022) e dispositivo de racialidade (Carneiro, 2005).

Contextualizando o espetáculo *Le traitement de la nuit* [O tratamento da noite]

No dia 9 de março de 2023, participei de uma roda de conversa com o diretor e a escritora da peça *Le traitement de la nuit* sobre o processo de criação do espetáculo. No hall do Théâtre Espace Go,⁷ havia um grupo de aproximadamente trinta pessoas, em sua maioria idosas e brancas, havendo apenas uma mulher negra sentada entre nós. O espetáculo foi produzido pela UBU⁸ (companhia fundada em 1982 por Denis Marleau e Stéphanie Jasmin) em coprodução com o Espace GO.

Durante a roda de conversa, ouvi conceitos interessantes sobre o espetáculo, o que despertou minha curiosidade para assisti-lo, porém, em nenhum momento, foi mencionado que a peça fazia alguma crítica à exploração da mão de obra escravizada na sociedade contemporânea ou ao racismo estrutural.

A sinopse do *flyer*, escrita por Stéphanie Jasmin, co-diretora branca e cisgênera da UBU compagnie de création, reforça a ideia de que o espetáculo não trata explicitamente de críticas raciais ou questões relacionadas ao racismo. Se fosse o caso, o texto, ao menos no contexto brasileiro, destacaria que a peça aborda questões importantes relacionadas ao racismo. Mais adiante, veremos que as críticas publicadas pela JEU – Revue de Théâtre e pelo jornal eletrônico Bible Urbaine também não abordam o tema do racismo presente na peça, tampouco abordam a possível ironia da peça em relação a esse tema.

O texto do *flyer* do espetáculo dizia:

Lena nasceu sob um sol radiante, mas ela ama a noite. Seus pais, Bernard e Vivianne, lhe prometem um horizonte infinito, deixando-a livre para existir. No entanto, Lena continua fugindo, constantemente testando limites mais profundos. Talvez sejam os limites dos mil perigos do mundo dos quais ela não se sente protegida, ou talvez sejam os limites de um vazio indefinido e abissal como a noite, em busca de verdade e amor? Um vazio do qual seus pais, que afirmam dar-lhe tudo, não têm consciência, absorvidos em suas próprias obsessões, ocupados em pintar o quadro ideal de sua própria visão do mundo, de sua consciência tranquila... A paisagem,

uma extrapolação desse quadro, onde eles são os convidados de um banquete mundano que se repete indefinidamente. Então, Lena conspira com Jérémie, aliado na revolta e revelador da violência que fervilha dentro dela, em um plano tão obscuro quanto a noite. LE TRAITEMENT DE LA NUIT [O TRATAMENTO DA NOITE] seria uma peça de câmara que se desenrola como uma partitura musical, em vários movimentos, com variações de motivos poéticos que revelam os estados mutáveis desses personagens, imperfeitos, risíveis, grandiosos, cruéis, impiedosos, mas, no fundo, sempre em busca de algo: amor, sono tranquilo, beleza e, acima de tudo... inocência. Este confinamento é situado em um espaço intermediário entre o ar externo e o interior da casa, um lugar poroso aos elementos onde se pode sentir a transição do dia para a noite e se fundir com a paisagem. Um espaço que se torna também um pequeno palco onde a teatralidade pode se exhibir, tão instável quanto o estado dos personagens que o habitam, a geografia desse mundo sem fronteiras visíveis, que pode mudar a qualquer momento, do riso ao horror, do êxtase à depressão, de uma conversa banal à solidão da fuga, do fantasma à realidade. É essa instabilidade ontológica da peça, expressa pelas sutilezas da linguagem poética e afiada de Evelyne de la Chenelière, que oferece um espaço de liberdade ao espectador. Nessa incerteza das formas vistas na noite, nas reminiscências que refletem os devaneios, assim como nas pinturas abstratas tanto desejadas por Vivianne, a imaginação é convidada a viajar.

Nessa sinopse, descobrimos que há um aliado na revolta da filha do casal, e essa pessoa é reveladora da violência presente na personagem. Não se trata aqui de um aliado qualquer, pois somente uma pessoa violenta pode causar ou instigar a violência em outra pessoa. Em termos de estereótipos literários, nenhuma pessoa considerada boa é capaz de instigar a violência em outra.

Análise do espetáculo

Farei uma análise detalhada do espetáculo *Le traitement de la nuit* [O tratamento da noite]. Para isso, utilizarei a dramaturgia publicada por Evelyne de la Chenelière (2021) e também minhas memórias sobre a encenação que explicam como o diretor construiu a peça.

Elementos gerais da encenação

Na encenação, havia uma grande mesa no palco em que as atrizes e atores se sentavam e as cenas se desenrolam a partir de um jantar. Em certos momentos, eles ficavam de pé, enquanto em outros estavam sentados. Havia outras cenas que ocorriam em uma cozinha, ao lado direito do palco. Em alguns momentos, a mãe da família, Viviane, falava o texto muito rápido, para mostrar o estereótipo de mulher neurótica, estressada e que toma medicamentos para depressão, o que a deixava sempre sonolenta ou muito agitada.

Trabalhou-se muito também com o recurso de projeções. Assim, conseguimos ver diferentes nuances da noite, tema do espetáculo. Há muito diálogo verbal entre as personagens. No momento em que li a dramaturgia de Chenelière (2021), percebi o quanto a encenação foi fiel ao texto. Não houve muitas modificações a partir daquilo que foi escrito, isto é, não se utilizou o texto para criar outras cenas por meio de novas imagens ou situações que não foram propostas pela dramaturga. Portanto, como a encenação não focou na criação de outros tipos de elementos imagéticos que o texto pode suscitar, além de que o grupo optou por usar muito o texto original, farei a análise do espetáculo principalmente com base na dramaturgia escrita.

Após algumas cenas iniciais, acompanhamos a descrição das características do personagem Jérémie, o jardineiro. Nessa cena, um ator permanece parado durante todo o tempo ao fundo do palco, em uma sombra, representando o jardineiro. Sabemos que há um ator ali, mas só conseguimos ver o contorno do seu corpo. No entanto, ainda é possível ver que se trata de um ator negro. Ele está ali somente para ilustrar aquilo que está sendo dito, indicado no texto original como: “Jérémie trabalharia no jardim” (Chenelière, 2021, p. 109, tradução nossa).

Na cena, Viviane e Bernard, um casal cisgênero, ambos brancos e ricos, estão sentados em uma mesa de jantar conversando conosco, espectadoras e espectadores, como se fôssemos amigas e amigos do casal e estivéssemos sentados à mesa com as personagens. Na outra extremidade da mesa está a filha do casal, Léna, uma adolescente cisgênero e branca. Enquanto o casal conversava e era interrompido pelos comentários ácidos da filha, percebi que as características que definiam aquele personagem eram racistas. No entanto, como o personagem estava na sombra, ou seja, com visibilidade limitada, ainda não podia ter certeza de que o que estava sendo dito se referia a um ator negro e, conseqüentemente, a um personagem negro.

Elementos da dramaturgia: definição das características do personagem Jérémie atuado por um ator negro

A seguir, selecionei trechos do espetáculo que definem o personagem Jérémie:

VIVIANE: – Ele? É o Jérémie. O nosso paisagista. Ele é incrível. Com ele, tudo cresce. Tudo toma proporções.

VIVIANE: – É muito trabalho.

BERNARD: – Felizmente, temos o Jérémie.

VIVIANE: Vocês viram essas sebes de tuia? Viram essa planta de hortênsias? Não é mais apenas uma planta, é uma floresta, é uma selva, é uma vastidão! Tudo isso graças ao Jérémie.

LÉNA: Jérémie é um ex-presidiário. Ele cuida dos trabalhos externos, como limpar a neve no inverno, cortar a grama no verão, recolher as folhas no outono e podar as árvores na primavera. Minha mãe adora ex-presidiários, ex-toxicômanos, ex-prostitutas, todos os excluídos para quem ela pode mostrar misericórdia. Meus pais adoram contar aos amigos que o nosso paisagista é um ex-presidiário (Chenelière, 2021, p. 109-111, tradução nossa).

Com esse trecho do texto, podemos perceber que o casal define o jardineiro como paisagista para apresentar um status social maior da família. Essa noção ficará mais evidente ao longo dos outros trechos. Dizer que é muito trabalho, no contexto brasileiro, reforça a ideia do regime de exploração ao qual esse sujeito está submetido. Reforçar que ele é um ex-presidiário já é uma tentativa das personagens de relacionar a violência desse sujeito à cor de sua pele.

Outro ponto apontado nesse trecho da dramaturgia, que podemos associar ao Brasil, é a contratação de um trabalhador relacionado à ideia de solidariedade que será abordada adiante.

Análise da ironia na encenação teatral

Voltando ao texto da peça e ao exercício de projetar essa encenação em território brasileiro, trago outro momento em que a família (Bernard, Viviane e Léna) fala sobre Jérémie.

BERNARD: Ele é um ex-detento.

VIVIANE: Nós demos a ele uma cópia das nossas chaves.

LÉNA: Para que ele possa usar o banheiro, eu imagino.

VIVIANE: Para que ele sinta que confiamos nele. Ele merece a nossa confiança, não é?

BERNARD: Bem, ainda temos algumas salas que estão trancadas com chave.

VIVIANE: Sim, é normal, como a adega e o escritório do Bernard.

BERNARD: Alguns gaveteiros também.

VIVIANE: Sim, normal.

BERNARD: Normal. Mas confiamos nele.

VIVIANE: Jérémie é muito dedicado, muito grato (Chenelière, 2021, p. 112, tradução nossa).

Tanto para a leitora ou leitor de língua francesa quanto para o leitor brasileiro que esteja lendo esse trecho pela primeira vez, é evidente que se trata de um trecho profundamente irônico. Ao ler estas palavras, imediatamente percebemos que esses personagens ricos são exploradores cruéis que tentam, sem sucesso, justificar sua exploração com uma falsa generosidade. A dimensão crítica

aqui é notavelmente clara, especialmente devido à progressão que vai de “demos as chaves/mas fechamos algumas salas/e também gavetas/ mas tudo isso é normal”. Esse recurso de escrita deixa claro que eles estão tentando se justificar e, na realidade, não têm confiança alguma nele. O apelo final para o reconhecimento também é muito mordaz e representa a completa ignorância dos ricos que não compreendem o ressentimento legítimo dos pobres em relação a eles.

É importante também lembrar que a ironia é uma ferramenta que possibilita a expressão de discursos terríveis, dependendo do tom (e, conseqüentemente, da interpretação) da enunciação para indicar o distanciamento das declarações. Entretanto, no contexto de uma peça encenada para um amplo público, torna-se desafiador utilizar a ironia de tal forma e acreditar que todos compreenderão plenamente sua dimensão crítica.

Portanto, aqui se apresenta um paradoxo: por um lado, eu e minhas colegas brasileiras que assistimos ao espetáculo esperávamos que a ironia ficasse explícita em algum momento, pois, imediatamente, percebemos que a presença do ator negro tinha o propósito de criticar o racismo contemporâneo. No entanto, permanecemos em dúvida ao longo de toda a peça, aguardando o momento em que a mensagem se tornaria evidente e uma palavra final esclareceria a ironia subjacente à atribuição de todas as características negativas do personagem ao ator negro. Essas características ficarão mais evidentes ao longo do texto. Nossa certeza foi confirmada quando, no dia seguinte, ao ler o texto escrito, percebi que a dramaturga não havia concebido aquele personagem para ser interpretado por um ator negro. Dessa forma, qualquer pessoa poderia desempenhar o papel do jardineiro.

Talvez para os falantes de língua francesa essa explicitação não seja necessária, pois eles podem perceber a mensagem com mais clareza. No entanto, não temos uma resposta definitiva para essa questão, uma vez que isso exigiria uma série de entrevistas, o que não é o objetivo deste artigo. O que podemos afirmar é que, no Brasil, devido ao avanço no debate racial, essa abordagem poderia ser interpretada como racista: colocar um ator negro para interpretar características negativas quando o texto não faz essa referência e a ironia não se torna explícita em nenhum momento.

Dessa forma, a presença ou ausência de ironia não invalida minha experiência como espectador, nem a transposição para o contexto brasileiro que será discutida neste artigo. Abaixo, exploraremos como a relação dos trabalhadores domésticos no Brasil pode amplificar o impacto do racismo na encenação da peça quando interpretada por um ator negro.

Trabalhadoras e trabalhadores domésticos no Brasil

No Brasil, antes das domésticas terem seus direitos trabalhistas reconhecidos, o que ocorreu somente em 2015⁹, tínhamos esse mesmo tipo de relação solidária em muitas famílias de classe média e alta. Elas exploravam seus trabalhadores, como podemos ver no espetáculo *Le traitement de la nuit* (2023). Aproveitava-se da situação de vulnerabilidade de muitas famílias que viviam em zonas periféricas, no interior de muitas cidades no Brasil, e oferecia-se um emprego como uma oportunidade solidária. Levava-se meninas e adolescentes, em sua maioria pretas e pardas, para o serviço familiar doméstico nos grandes centros urbanos. A situação era de regime de escravização, com péssimas condições de moradia, quartos sem janelas, banheiros em péssimas condições de uso, entre uma série de problemas da ordem da dignidade humana. As trabalhadoras domésticas ficavam 24 horas disponíveis para a família e recebiam um salário muito aquém do salário-mínimo ou trabalhavam em troca de alimentação.

Marta Maria Valeriano (2019) conduziu uma pesquisa em Goiânia-GO, Brasil, com o objetivo de identificar as trabalhadoras domésticas que residem no local de trabalho e analisar as condições nas quais exercem suas atividades. Em seu estudo, Valeriano destaca que a expressão “quase da família” é frequentemente utilizada para se referir às empregadas domésticas, descrevendo o vínculo e a convivência estabelecidos com elas.

Expressão recorrente nas entrevistas para designar o afeto e a proximidade construída na relação de trabalho, não dá à doméstica residente o direito de se sentar à mesa com os patrões (nove entrevistadas realizam suas refeições após os patrões, na mesa da cozinha), de discutir política ou algum tema que estejam discutindo (somente uma entrevistada disse ter essa liberdade), não dá a ela o direito de ir para o quarto descansar às 18h, depois de mais de 8 horas de trabalho (apenas uma entrevistada tem jornada de 8 horas diárias), ser “quase da família” não lhe dá o direito de receber familiares ou amigos na casa em que reside (somente uma disse receber visitas de familiares) (Valeriano, 2019, p. 203).

A lógica da escravização moderna era essa: o importante era que a pessoa tivesse um emprego e um teto para morar, não importando, para os que detêm o poder, a que custo isso era feito e sobre quais condições de violência essas mulheres eram submetidas. Isso ainda ocorre no Brasil, mas não como prática socialmente aceita como era até os anos 2015. Hoje, embora essa situação ainda ocorra em muitas regiões com baixa fiscalização, trata-se de um crime tipificado em lei.

As indicações do espetáculo *Le traitement de la nuit* [O tratamento da noite] começam a mostrar que se tratava da descrição de uma situação de trabalho análogo à escravidão, semelhante ao contexto brasileiro, devido à descrição do personagem, das situações às quais ele está submetido e da cor de pele do ator que está na sombra. Uma aflição se instaura. O espetáculo que, até então, não tinha nenhuma indicação de tratar da temática racial no que tange à escravidão, passou a operar de outra maneira, em minha percepção, e resultou na elaboração deste artigo.

Ainda em relação ao espetáculo e projetando-o no contexto brasileiro, podemos ver que o reforço da falsa solidariedade – ou seja, aquela que parece ser caridosa aos olhos de quem está de fora, mas que se baseia em violência e opressão interna – não é visível para aqueles que não estão diretamente envolvidos, reforçando o pacto da branquitude. No Brasil, é difícil imaginar uma família branca e rica que mantém um trabalhador negro em condições análogas à escravidão em sua casa e que tenha amigos que não sejam brancos e ricos.

Pacto da branquitude e contrato racial

Em relação ao conceito de pacto da branquitude, a psicóloga negra e cis, Cida Bento, aponta que “não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos” (Bento, 2022, n.p.). Esses problemas existem porque, segundo ela, a supremacia branca incrustada na branquitude “assegura privilégios para um dos grupos [os brancos] e relega péssimas condições de trabalho, vida e até morte para o outro [as pessoas negras]” (Bento, 2022, n.p.). Essa dominação é vista no cotidiano das pessoas negras na política, economia, cultura e outras esferas.

Esse fenômeno, que alguns chamam de “privilégio branco”, Bento (2022) denomina de pacto da branquitude, não verbalizado entre pessoas brancas para a manutenção de seus privilégios. Esse

pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele (Bento, 2022, n.p.).

Nessa mesma perspectiva, Charles Mills, ao olhar para o sistema político mais importante da história mundial, ou seja, o sistema de dominação dos brancos (aqui podemos pensar na estrutura masculina e patriarcal), começa a se questionar por que tal sistema nunca foi considerado um sistema político pelos brancos. Assim, ele escreveu que o racismo, ou como [ele vai] tentar demonstrar, a supremacia branca mundial, “é um sistema político em si, uma estrutura particular de poder com suas regras formais e informais, com seus privilégios socioeconômicos, normas que orientam a distribuição diferenciada da riqueza material, possibilidades, benefícios e ônus, direitos e deveres” (Mills, 2023, p. 35, tradução nossa). Desse modo, podemos entender que a supremacia branca mundial, tratada aqui como um sistema político racista, criou um contrato particular, só para ela, na pretensa ideia de universalidade dos direitos iguais, isto é, os direitos são iguais entre as pessoas, mas, na prática, fez com que somente as pessoas brancas fossem iguais entre si.

Para Charles Mills (2023), um contrato social, seja na sua versão original ou contemporânea, pode sim ser uma ferramenta importante para observar a sociedade e o governo, mas pode, do mesmo modo, esconder as terríveis realidades das dinâmicas sociais estabelecidas entre pessoas brancas e não brancas. De tal maneira que, para Mills (2023), o contrato social pode ser profundamente enganoso por não mostrar o verdadeiro estado do mundo moderno e como ele surgiu. Em outras palavras, o contrato social mascara, na tentativa de criar direitos e deveres iguais, que pessoas brancas e não brancas têm os mesmos direitos e deveres, o que não é verdade. Assim sendo, “o contrato racial demonstra que é real e que as aparentes violações racistas dos termos do contrato social, na verdade, apenas sustentam as do contrato racial” (Mills, 2023, p. 34, tradução nossa).

Desse modo, podemos entender que:

O “contrato racial” foi concebido como uma ponte conceitual entre dois domínios hoje amplamente separados um do outro: de um lado, o mundo das correntes dominantes (isto é dos brancos) sobre ética e filosofia política, preocupado com os discursos abstratos sobre a justiça e os direitos, e, de outra parte, o mundo do pensamento político indígena, afro-americano e o quarto mundo [terminologia

utilizada para falar dos países do Sul Global], historicamente central sob os desafios do imperialismo, do colonialismo, da colônia branca de povoamento, direitos territoriais, raça e racismo, escravização [etc.] [...] (Mills, 2023, p. 34-35, tradução nossa).

Diante dessa explicação sobre os conceitos de pacto da branquitude (Bento, 2022) e de contrato racial (Mills, 2023), as perguntas que me fiz enquanto assistia ao espetáculo *Le traitement de la nuit* (2023) [*O tratamento da noite*] em Montreal foram: Será que, se a encenação tivesse invertido os papéis, isto é, se o ator negro tivesse interpretado o pai e o ator branco, o personagem do jardineiro, eu continuaria vendo os problemas raciais que emergem da obra a partir do contexto brasileiro? Ou, ainda, se o espetáculo tivesse começado com o ator negro interpretando o papel de Jérémie e, em seguida, ocorresse a troca dos personagens, de modo que a atuação de Jérémie continuasse com o ator branco, eu continuaria vendo os mesmos problemas? Parece-me que esse tipo de troca poderia ser importante caso a peça fosse encenada no Brasil, pois ficaria evidente que não foi apenas o ator negro e, conseqüentemente, o personagem com características vistas como ruins que recebeu o papel. Desse modo, ainda que a crítica racial não ficasse explícita no texto dramático, essa troca de papéis minimizaria qualquer tipo de associação racista contextualizada neste artigo.

Reinserção social de ex-detentos

Voltando à dramaturgia do espetáculo e considerando o caso imaginário proposto de pensarmos a peça a partir do contexto brasileiro, outro ponto de análise é saber que Jérémie é um ex-presidiário.

BERNARD: Eu não me lembro muito bem... Viviane, onde você encontrou o Jérémie mesmo?

VIVIANE: Ele estava fazendo porta a porta. Com uma pá. Era parte de um programa de reinserção para ex-detentos. Ele é encantador, até tem as chaves da casa.

LÉNA: Para caso ele precise usar o banheiro (Chenelière, 2021, p. 116, tradução nossa).

No contexto brasileiro, veríamos o reforço da exploração de mão de obra escravizada a partir da utilização de programas de reinserção social de ex-detentos. Utilizar-se de mão de obra escravizada de ex-detentos já é uma maneira de descredibilizar a vítima caso ela faça algum tipo de denúncia posterior. Afinal, a palavra de um ex-detento negro no Brasil valerá menos do que a de uma família

rica e branca. Retoma-se também o espaço que Jérémie ocupa nessa relação, falsamente em torno de uma noção de família. Ele tem a chave da casa para usar apenas o banheiro, ficando evidente, mais uma vez, a demarcação que ele ocupa nessa relação em torno de uma noção falsa de família.

VIVIANE: O importante é a reinserção.

BERNARD: Sim, bastante, não é? De qualquer forma, ele não é muito caro.

VIVIANE: Pagamos o máximo que podemos a ele, Bernard.

BERNARD: Não! Eu estava falando do vinho! Ha ha! Não é o Jérémie que não é caro, é o vinho! Ha! Ha! Ha!

VIVIANE: Ha! Ha! Ha! Eu pensei que você estava falando do Jérémie! (Chenelière, 2021, p. 117, tradução nossa).

Aqui há a associação direta de Jérémie como mercadoria. A ironia, a risada, só reforça o lugar que ele ocupa: objeto, mercadoria e propriedade.

A noite cairia de repente.

BERNARD: Pronto. Agora é noite.

VIVIANE: Finalmente.

LÉNA: Jérémie está nos observando.

VIVIANE: Talvez ele esteja com fome.

BERNARD: Como você pode saber que ele nos observa? Não dá mais para ver nada lá fora.

LÉNA: Ele está nos observando, eu vejo (Chenelière, 2021, p. 118, tradução nossa).

Jérémie está com fome e está fora de casa. Ele é visto como um animal doméstico. Essa cena remete à ideia colonial de que pessoas negras são miseráveis e estão sempre em condições de subnutrição e fome. O tema da fome de Jérémie será retomado nas cenas finais do espetáculo. Por ora, é importante salientar que as condições pelas quais pessoas negras e periféricas no Brasil passam fome têm diversos motivos que podem ser agrupados em: escravidão, colonização de exploração, capitalismo, patriarcado, guerras e muitos outros problemas de ordem social.

O sujeito negro é visto como um animal

A cena termina e, como espectador, vejo-me diante de uma descrição da escravidão contemporânea, que se alinha aos casos recentes, no Brasil, de descobertas de trabalhos escravizados em diferentes lavouras de vinho e fazendas pelo país¹⁰. Em todos esses casos e no espetáculo, o sujeito negro é visto como um animal e como um criminoso, como aquele que precisa trabalhar muito para merecer a comida.

Paul Preciado, homem branco trans, atribui a representação desse sujeito a um corpo sem alma, ou seja, um corpo colonizado, escravizado e racializado. Sobre isso, ele diz:

Nas sociedades modernas, a alma é primeiramente implantada como um dispositivo vivo na carne e, em seguida, à medida que cresce, é moldada como um bonsai, por meio de treinamento repetitivo, punições, invocações linguísticas e rituais institucionais, a fim de reduzi-la a uma identidade específica. Algumas almas se desenvolvem mais do que outras, mas nenhuma no jardim dos vivos é desprovida do efeito do implante e da poda. Entre todos os corpos, alguns parecem ter existido por muito tempo sem uma alma. Eles eram percebidos como pura anatomia, carne comestível, músculos em movimento, úteros reprodutores, uma pele na qual se ejacula. Isso se referia, e ainda se refere, àqueles que são chamados de animais, corpos colonizados e subjugados, bem como mulheres, pessoas consideradas doentes ou com deficiência, crianças, homossexuais e pessoas cuja alma, de acordo com a medicina do século XIX, desejava habitar em um corpo de sexo diferente (Preciado, 2022, p. 12, tradução nossa).

Há muito tempo não via um espetáculo teatral com descrições tão racistas sobre um personagem, como Paul Preciado coloca, corpos colonizados e escravizados vistos como animais. Por esse motivo, ao assistir a esse espetáculo em Montreal, fiz todas as associações com o Brasil, pois as cenas são muito próximas tanto do nosso passado quanto do nosso presente.

É importante ressaltar que até aqui o ator estava na sombra. Ainda havia a chance de o espetáculo ser justamente uma crítica racial, mas a encenação não chega a esse lugar, como demonstrarei a seguir. O ator negro sai da sombra e interpreta um personagem com as descrições apresentadas anteriormente. A meu ver, a situação fica ainda mais impactante, pois o personagem é submetido a situações deploráveis que nos remetem ainda mais ao período da escravidão no Brasil. “Isso poderia acontecer ao pôr do sol. A mesma refeição animada, desta vez com Jérémie à mesa. No entanto, os outros personagens não pareceriam vê-lo” (Chenelière, 2021, p. 129, tradução nossa).

Jérémie senta-se à mesa e o vemos apenas sorrindo, como uma estátua, um objeto, alguém que está ali na mesa, mas que deve se comportar e permanecer em silêncio. Na cena em que a mãe e a filha estão conversando, destaca-se a descrição que a filha faz de si mesma. A partir dessa descrição, percebemos que, apesar dos muitos problemas sociais e psicológicos que a personagem enfrenta, ela continua sendo uma atriz branca de olhos claros e privilegiada.

O texto teatral diz:

LÉNA: Eu não estou brincando. Estou trabalhando na minha queda. Abraço criminosos, danço com prostitutas, frequento tudo o que não é aceitável, fujo regularmente para me aproximar das camadas mais baixas, me intoxico com todos os venenos, durmo na rua, contraio doenças vergonhosas, corro em direção à minha própria destruição sem nunca alcançá-la, porque sempre meus pais me alcançam, eles me recuperam sem hesitação, abrem os braços, reafirmam seu amor por mim, renovam sua confiança, recusam a ideia de que eu seja irrecuperável, eles me lembram que sou aquela criança nascida ao meio-dia, em um quarto banhado pelo sol, e é por isso que me chamaram de Léna, que sou um fruto de paz e prosperidade, e que nunca me abandonarão. Meus pais amam o fardo que eu represento. Eles precisam de um fardo para sua própria redenção (Chenelière, 2021, p. 130, tradução nossa).

O fato é que, apesar de Léna, a filha adolescente, frequentar todos esses lugares considerados violentos pela branquitude, a cor de sua pele branca lhe confere o status de inocente e protegida, alguém que precisa apenas de terapia e ajuda para retomar os rumos da vida¹¹. Não se poupa recursos. Afinal, a filha, ao contrário do jardineiro escravizado, não é uma mercadoria. Ela é um ser humano e precisa de ajuda. Ela não é julgada pelos seus atos e é perdoada em qualquer circunstância. Assim, utilizam-se pesos e medidas completamente diferentes para a filha em relação ao acolhimento, respeito e generosidade, em comparação ao jardineiro escravizado, que também é um adolescente. Isso reforça os privilégios da branquitude, incluindo a escolha simbólica e ideológica da cor branca para a personagem Léna na encenação.

Em um dado momento da conversa da filha com seus pais, Léna revela estar grávida. Eles se assustam com a notícia e dizem coisas como:

VIVIANE: Existem soluções, mesmo quando não as vemos.

BERNARD: São os pobres que engravidam jovens!

VIVIANE: À sua idade, Léna, não se tem filhos. Tem-se sonhos.

BERNARD: São os pobres que têm filhos assim que seus corpos podem! Como os animais!

VIVIANE: Os pobres pensam que a maternidade os tornará dignos e poderosos, mas é falso, acredite em mim, é falso, eu juro que é falso!

LÉNA: Estou brincando. Eu estava grávida, mas o feto se desprende sozinho. Eu o vi no vaso sanitário.

VIVIANE: Graças a Deus, ufa, você nos assustou, não é mesmo? (Chenelière, 2021, p. 134, tradução nossa).

Nesse trecho, é evidente a aporofobia do casal em relação às pessoas pobres, evidenciando também a associação dos animais com pessoas de baixa renda.

Após essa notícia, Viviane dá boas-vindas a Jérémie dizendo:

VIVIANE: Quero aproveitar esta refeição para dar as boas-vindas ao Jérémie, que agora faz parte da família.
BERNARD: À sua saúde, Jérémie.
VIVIANE: Saúde!
JÉRÉMIE: Muito obrigado.
LÉNA: Meus pais adotaram o Jérémie (Chenelière, 2021, p. 136, tradução nossa).

Com a adoção, concretiza-se ainda mais a ideia da aproximação de Jérémie como membro da família, mas não para ter mais direitos e melhores condições de vida, mas para ser ainda mais explorado. Afinal, torna-se obrigação ajudar os pais nos serviços domésticos e, conseqüentemente, não receber mais nada por isso. “VIVIANE: Jérémie ainda era muito jovem quando o adotamos” (Chenelière, 2021, p. 136, tradução nossa).

Novamente, podemos entender que ele foi adotado muito jovem, configurando, além do trabalho escravizado, trabalho infantil. “BERNARD: Jérémie e Léna são como irmão e irmã” (Chenelière, 2021, p. 136, tradução nossa).

Há sempre esse jogo: aproximar Jérémie da família, mas não a ponto de ele ter qualquer tipo de direito, inclusive à vida.

VIVIANE: Quando adotamos o Jérémie, ele estava faminto. Lembra? Ele estava com muita fome! Ele tinha uma fome... Eu nunca tinha visto uma fome assim. Uma fome que inspira a inocência. Uma fome que faz você querer ter fome.
BERNARD: Ele comia no escuro.
VIVIANE: Ele se sentia mais à vontade no escuro.
LENA: Ele só comia no escuro.
BERNARD: Caso contrário, ele não comia.
VIVIANE: E ele roubava! Ele roubava! Tínhamos que esconder nossos objetos de valor. Ele roubava qualquer coisa e tudo! Como se ele quisesse constantemente tirar algo de alguém, sem parar!... (Chenelière, 2021, p. 137, tradução nossa).

A fome já foi abordada neste artigo, principalmente em relação à sua ligação com o mercado de escravos no Brasil. Aqui, torna-se ainda mais evidente a quantidade de preconceitos e absurdos presentes nas falas, bem como a consciência da condição a que Jérémie era submetido. Cria-se uma imagem totalmente vinculada ao período da escravização ou mesmo a regiões completamente esquecidas pela humanidade. Nesse sentido, uma relação animalesca é construída, descon-

figurando a própria humanidade de Jérémie. Além disso, há a retomada do racismo estrutural no Brasil, em que homens negros são considerados mais suspeitos do que homens brancos, como se sempre estivessem propensos a roubar.

VIVIANE: Até mesmo a minha mão! Sim, ele roubou a minha própria mão! Um dia, estávamos caminhando, Lena segurando minha mão. Jérémie de repente ficou obcecado com aquela mão. Ele começou a fazer birra para que eu lhe desse a mão. E quando eu dei a ele a minha mão, ele a soltou imediatamente! Ele não se importava com a minha mão; ele só queria roubá-la da sua irmã! (Chenelière, 2021, p. 137-138, tradução nossa).

O texto é cheio de exclamações que evidenciam a revolta da personagem. Principalmente quando fala sobre o suposto ato de roubar de Jérémie. Fica evidente também que se trata de uma criança adotada que não tem os mesmos direitos de afeto de sua mãe adotiva. Não se trata de um roubo, mas sim de uma busca por afeto.

BERNARD: Antes de o adotarmos, Jérémie não sabia o que era uma propriedade, ele nunca tinha visto uma.

VIVIANE: Antes de o adotarmos, Jérémie sofreu maus-tratos. Mas ele não gosta de falar sobre isso (Chenelière, 2021, p. 142, tradução nossa).

Antes de ser adotado, Jérémie sofreu abusos e continua sofrendo, mas agora por parte da família adotiva e sob um regime diferente: o da escravização.

LÉNA: Jérémie estava trancado em uma adega.

VIVIANE: Em uma adega úmida, com chão de terra batida, onde a luz nunca penetrava.

BERNARD: Às vezes, um raio muito pequeno, exausto de uma trajetória complexa de inúmeros e improváveis reflexos, conseguia atravessar a grade da janela do porão.

VIVIANE: Parecia que um dedo magro apontava para o chão.

LÉNA: O raio era tão fraco que Jérémie não conseguia dizer se era o sol ou a lua.

BERNARD: Jérémie vivia em uma eterna escuridão.

VIVIANE: Ele se alimentava das batatas que estavam armazenadas na adega.

LÉNA: Na verdade, na adega, só havia batatas.

BERNARD: Ele começou a observar o crescimento das batatas até que ficassem mofadas.

BERNARD: Era um espetáculo impressionante.

LÉNA: Os brotos brancos e roxos das batatas se pareciam com as pernas de um crustáceo. Jérémie os chupava.

VIVIANE: Ele chupava os brotos de batata!

BERNARD: Jérémie sobreviveu chupando brotos de batata, vocês podem acreditar?

LÉNA: Os amigos dos meus pais não conseguem acreditar.

BERNARD: Ele imaginava que estava comendo caranguejo.

VIVIANE: Ele nunca tinha comido caranguejo, pobre rapaz.

BERNARD: Mas ele conseguia imaginar.
VIVIANE: Isso mesmo. Ele sabia imaginar.
LENA: Os amigos dos meus pais estão com lágrimas nos olhos.
BERNARD: Mas não vamos nos deixar levar pela melancolia.
VIVIANE: Bem, bom apetite a todos! (Chenelière, 2021, p. 142-144, tradução nossa).

A descrição dessa cena possui um requinte de crueldade nas comparações que o casal faz entre a extrema miséria e a burguesia, se analisarmos o espetáculo a partir da situação hipotética que estamos considerando – a de colocar a situação da peça no contexto brasileiro. Nessa dramaturgia, percebemos o quanto Jérémie não pode falar, considerando a posição de subalterno (Spivak, 1988), de marginalizado e oprimido que ele ocupa na peça. A ausência de diálogo no texto impede que Jérémie se autorrepresente, já que toda a sua história de vida é intermediada pelo colonizador, isto é, todas as suas tragédias pessoais são narradas por outra pessoa. Isso é algo muito comum no Sul Global, ou seja, os problemas apontados em uma narrativa (publicitária, política, cultural e acadêmica) ganham mais visibilidade se contados por pessoas brancas.

Subalternidade das oprimidas e oprimidos no contexto brasileiro

Para Spivak (1988), e aqui podemos acrescentar todas as autoras e autores antirracistas, precisamos, enquanto intelectuais – e acrescento também enquanto artistas –, criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar, para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido ou ouvida. No espetáculo analisado, não vemos a escuta desse personagem interpretado por um ator negro. Por isso, fiz também a imediata associação com o contexto de subalternidade das oprimidas e oprimidos, descendentes das escravizadas e dos escravizados, no contexto brasileiro.

Acrescento aqui o pensamento de bell hooks (2019) – embora ela esteja falando especificamente das mulheres não brancas –, porque podemos fazer a mesma correlação com todos os sujeitos racializados e escravizados e, portanto, que deixam de ter voz ao serem vistos apenas como objetos. Para bell hooks,

Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz – e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros (hooks, 2019, n.p.).

No contexto brasileiro, se um diretor, especialmente branco, escolhesse um ator negro para interpretar Jérémie sem fazer nenhuma alteração no texto, acabaria por objetificar o personagem e reforçar a ideia de que pessoas negras são objetos. Nesse caso, se o diretor montasse o espetáculo tal como encenado em Montreal, sua atitude seria considerada racista. Isso porque, ao atribuir a raça negra ao personagem, o diretor estaria reforçando a supremacia branca a partir do olhar da escravização, interpretando os signos do texto (ex-presidiário, violento, trabalhador braçal, entre outros) de forma a naturalizar a objetificação do sujeito negro como animalesco, selvagem, violento e não-civilizado – características da literatura do século XVIII, mas que ainda persistem na sociedade atual.

Essa hipótese pode ser justificada também pelo fato de que o texto teatral não “pede” nada; é a gente que o interpreta a partir de uma ideologia. Não se trata de um texto construído no século XVIII, em que o racismo era uma prática comum e aceita legalmente e socialmente no Brasil. Estamos falando de um texto atual que se utiliza de uma situação contemporânea: a própria noção de paisagismo, ao invés de jardineiro, mostra-nos isso. Portanto, seria uma escolha deliberada e estratégica de objetificação e naturalização do sujeito negro como objeto sem voz, definindo, como bell hooks coloca, as pessoas negras como objetos sem voz. “BERNARD: Pronto. Agora é noite. Você pode comer, Jérémie. *Jérémie se jogaria na comida, talvez até mesmo comeria sem usar as mãos. Como um cachorro*” (Chenelière, 2021, p. 147, tradução nossa).

Na encenação em Montreal, o personagem Jérémie pega um pão da mesa e come como um animal, um cachorro debaixo da mesa, enquanto as pessoas espectadoras e espectadores riem. Se essa cena ocorresse no Brasil, especialmente depois da descrição cruel anterior, por que colocar um ator negro nessa situação? Por que as pessoas riem? Qual é a graça nessa cena? Ou, o que essa cena e as risadas do público revelam sobre a sociedade atual em que vivemos?

No decorrer da cena, é revelado que Jérémie é um veterano de guerra do Afeganistão e que testemunhou muitas coisas tristes durante a guerra, reforçando ainda mais o lugar de violência ao qual esse corpo foi submetido. O final da peça apresenta uma cena do acidente de carro de Bernard e um diálogo entre ele e Vivianne, que estranha o desaparecimento do marido e liga para a polícia para relatar um sonho envolvendo um acidente de carro com ele.

As cenas que levam ao desfecho tratam do acidente sofrido por Bernard e sua Mercedes. Diferentes pontos de vista são apresentados sob a mesma situação: em alguns momentos, pensamos que Bernard se suicidou, enquanto, em outros, pode ter sido morto por Jérémie e sua filha Lena. O mesmo ocorre com Vivianne, que pode ter morrido queimada acidentalmente em sua casa ou ter sido vítima de um incêndio criminoso na mata, executado por Jérémie e Lena. É importante destacar que o espetáculo não retoma a questão do racismo e não há crítica antirracista que nos mostre a moral da história. O desfecho da peça enfoca o drama psicológico do casal, numa espécie de drama burguês. Por esses motivos, propôs-se um exercício hipotético para visualizar essa encenação a partir do racismo estrutural no Brasil e seus mais de 400 anos de escravização.

Crítica escrita em uma tentativa de transpor a situação para o contexto brasileiro

Minha análise objetiva apresentar como um fenômeno pode ser visto de diferentes perspectivas a partir do contexto histórico e cultural em que está sendo analisado. Em outras palavras, o espetáculo não foi considerado publicamente pelos jornais, em Montreal e em comentários nas redes sociais, como racista. Portanto, partir da hipótese de que o espetáculo é racista demandaria um tipo de pesquisa e comparações muito específicas de contextos históricos diferentes. Nesse caso, só é possível conjecturar e/ou afirmar o racismo projetando uma situação fictícia e questionando se os elementos propostos na encenação teriam o mesmo impacto no Brasil.

Assim sendo, meu objetivo é analisar uma crítica escrita por um crítico em teatro a partir do seguinte exercício imaginário: se o espetáculo fosse encenado no Brasil, tal como a montagem em Montreal, com todas as problemáticas apresentadas aqui, e a crítica especializada, escrita por pessoas brancas, tivesse silenciado o racismo presente na peça, quais conclusões poderíamos tirar a partir disso?

A crítica analisada foi: *O tratamento da noite: como o fim de um mundo*, de Dominique Denis, homem, cis, branco, antropólogo e ator, publicada em 10 de março de 2023, por JEU – Revue de Théâtre.

No que concerne à crítica escrita por Dominique Denis, na primeira parte de do texto, ele escreve:

No palco do Espace Go, onde uma longa mesa está posta, um casal nos recebe para uma refeição incomum. Bernard e Viviane compartilham a história do nascimento de sua filha Léna, que está presente ao lado deles. Atrás deles, em uma tela que ocupa todo o fundo do palco, uma gigantesca samambaia ondula incessantemente, indiferente à vida familiar que Léna parece achar insuportável, o que leva a várias fugas. No entanto, tudo parece harmonioso dentro desta família abastada, instalada no coração de uma propriedade cujo jardim aparentemente infinito é meticulosamente cuidado por Jérémie, o novo jardineiro. Mas a fachada da luxuosa propriedade está rachada. E da aparente leveza emerge um drama inesperado. Sentados diante da plateia, os personagens se revelam através de diálogos curtos e perspicazes, de réplicas surpreendentes e de depoimentos angustiantes e poéticos. Assim, entre mordidas de bife à bourguignonne e goles de Nuits-Saint-Georges, descobrimos que Viviane sofre de depressão, que Bernard tem insônia, que Léna gosta de excessos, de todos os tipos, e que Jérémie é um ex-detento (Denis, 2023, n.p.).

Nessa primeira parte, como podemos observar, não há nada que sugira que o espetáculo trate de questões raciais como centrais. Apresento esse primeiro trecho também para justificar que, por JEU – Revue de Théâtre ser uma das revistas mais consagradas sobre Artes Cênicas em língua francesa desde 1976, essa matéria acabou sendo utilizada como principal meio de divulgação do espetáculo. A segunda parte da crítica recebeu o título de *Indicible tombée du jour* [*Indescritível queda do dia*].

Em três ocasiões, ao retornarem à mesa, o casal da alta sociedade nos deseja um bom apetite, em um recomeço banal, como se nada tivesse acontecido, enquanto três belos pores do sol se desdobram como prelúdios de noites assassinas e incendiárias. Pois é a vida noturna que se pretende reveladora. Na estrada que leva ao mar, todos os pesadelos são possíveis para Bernard, que não gosta de dormir. No volante de sua Mercedes, ele teria sido assassinado? Ou teria se suicidado? Jérémie e Léna formam uma dupla criminosa? Viviane testemunha o incêndio da propriedade? São maus sonhos, desejos reprimidos ou iminentes realidades? Tudo está implícito no exuberante texto onírico de Évelyne de la Chenelière. E a rica partitura é encenada com maestria por Denis Marleau, enquanto cada palavra, cada frase adquire significados inesperados. A obra é trazida à vida por um quarteto engajado, evidentemente se deleitando com esta fala singular. Anne-Marie Cadieux interpreta uma Viviane desorientada, à beira da histeria. Henri Chassé, no papel de um Bernard aparentemente muito pragmático, revela um ser sedento de absoluto. Marie-Pier Labrecque nos oferece uma Léna devastadora, obcecada por ideias de revolta incontroláveis. Por fim, Lyndz Dantiste, no papel de Jérémie, personifica o Outro, o insondável, com contenção. Aquele que conheceu o sofrimento, que sabe como fazer algo belo, mas também pode cometer o irreparável. A cenografia de Stéphanie Jasmin consegue maravilhosamente nos transportar da realidade para o sonho, graças, entre outras coisas, a sequências de vídeo, ao mesmo tempo magníficas em sua beleza e terríveis em seu mistério. As luzes de Marc Parent e a música de Philippe Brault envolvem tudo de maneira admirável. Ao nos convidar para sua mesa, “Le Traitement de la Nuit” nos sacode insidiosamente, abalando nossas certezas diurnas e nos impregnando com revelações noturnas (Denis, 2023, n.p.).

A centralidade da crítica está na superficialidade do espetáculo, ou seja, no título do espetáculo *Le traitement de la nuit* [O tratamento da noite] e na forma como a noite é retratada em termos cenográficos. O olhar também se volta para os contextos de psicanálise que tratam dos desejos reprimidos das pessoas brancas privilegiadas.

Assim, ao fazermos o exercício de imaginação de trazer essa crítica para o contexto brasileiro, não seria surpreendente que um crítico X, brasileiro, branco – pactuando com a branquitude e reafirmando o contrato racial (conforme Charles Mills) – optasse por escrever sobre a encenação sob o viés da psicanálise. Isso aconteceria porque o que chamaria sua atenção na peça seria justamente aquilo que se destaca na subjetividade das classes médias e altas brancas e urbanas em crise no Brasil, alimentada por crenças em relatos patriarcais e coloniais do século XX, como o complexo de Édipo, libido, entre outros.

Ao olharmos para a encenação no contexto brasileiro, a partir dos elementos de escravização apresentados neste artigo, podemos ver que não há nada implícito no texto quando se trata do racismo, como nos faria acreditar se um crítico brasileiro X tivesse escrito a frase “Tudo está implícito no exuberante texto onírico de Évelyne de la Chenelière”. Conforme demonstrado neste artigo, as situações de racismo abordadas são evidentes, não deixando dúvidas quanto a elas, como já apontado pela análise do texto teatral e pela descrição de trechos da encenação.

Destaco também a frase que diz: “Por fim, Lyndz Dantiste, no papel de Jérémie, personifica o Outro, o insondável, com contenção. Aquele que conheceu o sofrimento, que sabe como fazer algo belo, mas também pode cometer o irreparável” (Denis, 2023, n.p.). Esse comentário reforça tudo aquilo que venho apresentando neste artigo e na minha tentativa de transpor a situação para o contexto brasileiro. No nosso exemplo imaginário, se o personagem interpretado por um homem negro, na montagem original em território brasileiro, ou traduzido para o português por escolha de um diretor X, fosse o único que é atrelado à noção de “Outro”, ao não sujeito, por possuir um caráter diabólico, que sabe fazer algo belo, como um jardim, mas que também pode cometer o mal, teríamos uma relação concreta de racismo.

Além disso, ainda no exercício imaginário de pensar a crítica sendo escrita por um antropólogo homem branco no Brasil, poderíamos questionar os motivos pelos quais não se evidencia o caráter sórdido, sóbrio, maldoso, racista e criminoso do casal, uma vez que eles não são o “Outro”. Ao que me parece, isso se daria pelo fato de que a crítica teria visto o casal branco como sujeitos, não como objetos. Como humanos, eles não são animais selvagens.

Se a montagem original ou traduzida para o português acontecesse no território brasileiro e se houvesse a proposição de uma cena em que um ator negro deveria comer os restos de comida de uma família branca no palco, e o público em geral fosse formado por pessoas brancas que comessem a rir, como ocorreu em Montreal neste caso específico, a cena já teria sido materializada na realidade brasileira. Independentemente de ser teatro realista ou absurdo, o dispositivo da racialidade já estaria instaurado.

Em relação ao conceito de dispositivo racial, a partir da noção de biopoder de Michel Foucault, Sueli Carneiro amplia essa análise para o contexto do racismo estrutural no Brasil, ao destacar como o controle sobre os corpos negros se manifesta historicamente como uma “tecnologia de poder”. Foucault argumenta que o biopoder é exercido através de dispositivos que visam o adestramento e a otimização dos corpos para a produtividade e o controle social. Carneiro aplica essa teoria ao racismo, evidenciando que, no caso dos corpos negros, esse controle não se restringe apenas à exploração do trabalho, mas também à exclusão e à marginalização racial que configuram o racismo estrutural. O dispositivo racial, então, opera como uma forma de biopoder que, ao categorizar, hierarquizar e segregar, legitima a desumanização e a exploração dos negros, mantendo uma lógica de opressão e subordinação que atravessa a história do Brasil. Assim, ao incorporar a teoria foucaultiana em suas análises, Carneiro revela as dinâmicas de poder que moldam as relações raciais, oferecendo uma perspectiva crítica sobre como as técnicas de controle biopolítico operam no corpo negro.

Considerações finais

Cada vez mais, é necessário propor práticas antirracistas no ensino de Teatro em nossos programas de curso na escola, não apenas como uma atividade isolada do mês da Consciência Negra, mas como uma problemática central durante todo o programa da disciplina. Espetáculos que reproduzem e reafirmam o racismo estrutural na contemporaneidade precisam deixar de existir se quisermos lutar contra a supremacia branca, inclusive na esfera de aliados, como é o meu caso.

É importante ressaltar que, durante todo o espetáculo, eu esperei a revelação de que se tratava de uma grande ironia para criticar o racismo, porém isso não ocorreu. Em nenhum momento houve a intenção deliberada de dizer: “sim, nós sabemos que isso é racismo. Precisamos mudar nossa sociedade. Até quando isso irá continuar?”. Isso não aconteceu, como demonstrado por meio de trechos do texto, como a descrição da encenação proposta pelo diretor Denis Marleau e a posterior crítica escrita do espetáculo. Por esse motivo, fiz o exercício imaginário de projetar essa encenação para o contexto brasileiro, uma vez que a montagem em Quebec não problematiza aquilo que percebi como um problema à luz do racismo no Brasil. É válido destacar que, embora eu não parta da hipótese de que o espetáculo seja racista no contexto em que é encenado, é importante salientar que a falta de percepção do racismo não implica necessariamente que ele não exista. Ao contrário, pode se tratar de algo naturalizado, invisível e não questionado.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. **Igualdade Racial**. Decreto determina reserva de 30% de vagas às pessoas negras em cargos e funções de confiança. Brasília, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/gestao/pt-br/assuntos/noticias/2023/marco/decreto-determina-reserva-de-30-de-vagas-as-pessoas-negras-em-cargos-e-funcoes-de-confianca?fbclid=PAAaZhAJas4FQZBiVeprNiXuRW5Rj6DxPflITCBdlzYx8vUzEjNMImiPVOErQ>. Acesso em: 31 mar. 2023.

BOND, Letycia. Em 2023, 523 vítimas de trabalho análogo à escravidão foram resgatadas. **Agência Brasil**. São Paulo, 07 mar. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/em-2023-523-vitimas-de-trabalho-analogo-escravidao-foram-resgatadas>. Acesso em: 31 mar. 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CHENELIÈRE, Evelyne. **À cause du soleil**: le traitement de la nuit – deux pièces. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 2021.

DENIS, Dominique. Indicible tombée du jour. **JEU - Revue de Théâtre**, Montréal, 10 mar. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KYMLICKA, Will. **État actuel du multiculturalisme au Canada et thèmes de recherche sur le multiculturalisme canadien 2008–2010**. Canada: Ministre des Travaux publics et des Services gouvernementaux du Canada, 2010. Disponível em: https://publications.gc.ca/collections/collection_2011/cic/Ci96-112-2010-fra.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

HENRY, Frances. Canada's Contribution to the "Management" of Ethno-Cultural Diversity. **Canadian Journal of Communication February**, v. 27, n. 2-3, p. 231-242, 2002. Disponível em: <https://cjc.utpjournals.press/doi/full/10.22230/cjc.2002v27n2a1297>. Acesso em: 4 out. 2024.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

LE traitement de la nuit. Espetáculo teatral. Direção: Denis Marleau. Canadá, 2023.

MILLS, Charles. **Le contrat racial**. Montréal: Mémoire d'encrier, 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988. P. 271-313.

ST-PIERRE, Christine. Féminisme intersectionnel: les contradictions de Québec. **L'actualité**, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://lactualite.com/politique/le-calepin-politique-limplosion-liberale/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

VALERIANO, Marta Maria. Trabalhadoras domésticas que moram no local de trabalho: trabalho, trajetórias e migração. **ÁSKESIS**, v. 8, p. 194-213, 2019.

NOTAS

1 Sobre o conceito de multiculturalismo no Canadá, é importante situar que: “Desde a sua adoção em 1971, o multiculturalismo tem sido objeto de debates entre seus defensores e opositores sobre suas implicações na integração social, econômica e política de imigrantes e minorias visíveis ou religiosas, bem como de seus filhos. Os defensores argumentam que o multiculturalismo contribui para a integração de imigrantes e minorias, removendo barreiras à sua participação na vida canadense e fazendo com que se sintam mais bem-vindos na sociedade canadense, o que leva a um maior senso de pertencimento e orgulho em relação ao Canadá. Os opositores alegam que o multiculturalismo promove a guetização e a fragmentação, incentivando os grupos étnicos a se voltarem para dentro e enfatizando as diferenças entre os grupos, em vez de sua identidade ou direitos compartilhados como cidadãos canadenses” (Kymlicka, 2010, p. 7, tradução nossa).

2 O professor Vincent Romani, do Departamento de Ciência Política da UQAM, durante um painel de discussão intitulado “Racismo sistêmico no meio universitário”, em 21 de março de 2023, apresentou seu relatório preliminar de pesquisa, que mostra que 95,1% das pessoas em cargos de decisão na UQAM (reitorias, decanatos, conselhos de administração, senados e comissões de estudos) são brancas, enquanto 3,7% não foram determinadas e 1,2% não são brancas.

3 No caso do Brasil, recentemente, em março de 2023, o presidente Lula sancionou um decreto que determina reserva de 30% de vagas às pessoas negras em cargos e funções de confiança, isto é, Cargos Comissionados Executivos (CCE) e Funções Comissionadas Executivas (FCE) na Administração Pública Federal direta, autárquica e fundacional. “A medida tem por objetivo iniciar o processo de fortalecimento das ações afirmativas de igualdade racial pelo governo federal, por meio da valorização da diversidade racial nos cargos da Administração Pública. O Decreto incentiva a presença de pessoas negras nos espaços decisórios e de liderança, considerando seu papel na formulação e implantação de políticas públicas voltadas para todos os segmentos da sociedade” (Brasil, 2023, n.p.).

4 “A emergência de discussões sobre ‘multiculturalismo’ é bem-vinda, no entanto, é importante entender que essas são questões de poder político e não simples mal-entendidos mútuos resultantes do choque de culturas. Na medida em que ‘raça’ é equiparada a ‘etnicidade’, a supremacia branca não é mencionada e a ligação histórica entre raça e o estatuto de pessoa prescrito pelo contrato racial é ignorada, na minha opinião, essas discussões não conseguem realizar a correção teórica drástica necessária” (Mills, 2023, p. 188, tradução nossa).

5 “A supremacia branca é o sistema político que, embora nunca seja mencionado, moldou o mundo moderno no que ele é hoje” (Mills, 2023, p. 31, tradução nossa).

6 O debate sobre cotas não é conduzido da mesma maneira no Québec em comparação com o Brasil, entre outros fatores, porque o Québec tende a seguir o republicanismo francês, que tem como princípios a liberdade, a igualdade e a soberania popular. Isso, por sua vez, permite que os governos franceses dos últimos 20 anos promulguem leis de exceção em nome da República. Um exemplo disso é a proibição de meninas usarem a abaya, uma vestimenta típica muçulmana, nas salas de aula das escolas.

7 O Théâtre ESPACE GO é um espaço vibrante e acolhedor para artistas, dedicado à criação e à disseminação teatral em Montreal, com um foco especial na exploração dos imaginários de mulheres artistas. Mais do que um teatro, o ESPACE GO é um verdadeiro laboratório de ideias. Sua identidade está profundamente enraizada em suas origens feministas, que continuam a inspirar sua visão e missão.

8 Para mais informações sobre a companhia, acesse <https://ubucc.ca/ubu/>.

9 A aprovação da chamada “PEC das Domésticas” – (Proposta de Emenda à Constituição) aconteceu em 2013 e a posterior regulamentação, em 2015. A emenda igualou os direitos das trabalhadoras domésticas aos direitos dos demais trabalhadores do Brasil, com base na Consolidação das Leis do Trabalho, conhecida como CLT.

10 De janeiro a março de 2023, o Brasil já havia resgatado 523 vítimas de trabalho análogo à escravidão, de acordo com o Ministério do Trabalho e Emprego. “Um relatório da Organização Internacional do Trabalho (OIT), da Walk Free e Organização Internacional para as Migrações, divulgado em setembro de 2022, destaca que, no mundo todo, cerca de 28 milhões de pessoas foram vítimas de trabalhos forçados, em 2021. A maioria dos casos de trabalho forçado (86%) ocorre no setor privado, e quase uma em cada oito pessoas que eram submetidas a esse tipo de violação é criança (3,3 milhões)” (Bond, 2023, n.p.).

11 “Enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano” (Kilomba, 2010, n.p.).

Ter o sol nas mãos

Holding the sun in one's hands

Tener el sol en las manos

Luiza Alcântara Cavalcante

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: luizaalcantaracavalcante@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6008-7951>

RESUMO

Esta série de imagens compõe um processo de escrita e reescrita dos desenhos que são realizados como parte da pesquisa sobre o gesto de insistir. O que faz com que um gesto, que não necessita de um fim, encerre-se, comece novamente e de novo? Os desenhos apresentam o percurso do lápis, do movimento do próprio desenho e seus lugares de chegada. Um caminho, a pausa, a chegada e o recomeço. Cada um dos desenhos possui um tempo próprio de feitura, ainda que sigam o mesmo procedimento. A partir do centro, o gesto se expande, do centro expande seus limites, sua borda e, assim, também sua feitura a cada novo papel, a cada início e chegada para novo começo.

Palavras-chave: *tempo; duração; recomeço.*

ABSTRACT

This series of images comprises a process of writing and rewriting drawings conducted as part of research on the gesture of insistence. What causes a gesture, which doesn't necessitate an end, to conclude and begin again and again? The drawings depict the path of the pencil, the movement of the drawing itself, and their points of arrival. A journey, a pause, an arrival, and a new beginning. Each drawing has its own time of creation, even though they follow the same procedure. From the center, the gesture expands; from the center, it extends its limits, its edge, and thus its creation with each new paper, with each beginning and arrival for a new start.

Keywords: *time; duration; restart.*

RESUMEN

Esta serie de imágenes comprende un proceso de escritura y reescritura de dibujos realizados como parte de la investigación sobre el gesto de insistencia. ¿Qué hace que un gesto, que no requiere un fin, concluya y comience de nuevo una y otra vez? Los dibujos representan el recorrido del lápiz, el movimiento del propio dibujo y sus puntos de llegada.

Un trayecto, una pausa, una llegada y un nuevo comienzo. Cada dibujo tiene su propio tiempo de creación, aunque sigan el mismo procedimiento. Desde el centro, el gesto se expande; desde el centro, amplía sus límites, su borde y, así, también su creación con cada nuevo papel, con cada inicio y llegada para un nuevo comienzo.

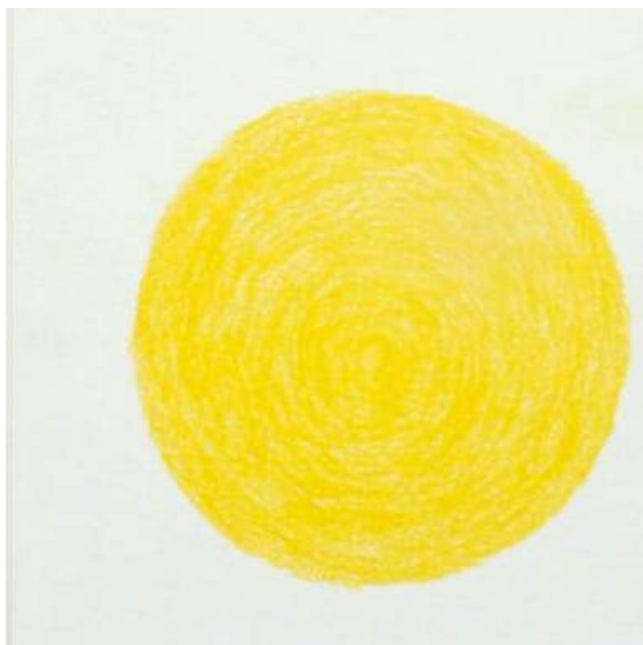
Palabras clave: *tempo; duração; reinício.*

Data de submissão: 04/11/2023

Data de aprovação: 13/11/2024









Doze Centauros

Twelve Centaurs

Doce Centauros

Caetano Galindo Borges

Universidade Federal de Minas Gerais

caetanogb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0589-9532>

RESUMO

Doze Centauros é um ensaio em quadrinhos. Usando o próprio meio, conjuga desenho, linguagem quadrinística e montagem gráfica para debater a sequencialidade construída por corte gráfico, que é tão particular desse meio. Para tanto, adota como partida um dos primeiros registros que conjugam fotografia e movimento: *Sallie Gardner at a Gallop* de Eadweard Muybridge. O resultado é um jogo que reorganiza sucessivamente os doze fotogramas de Muybridge, indagando qual pode ser a distância, tanto gráfica quanto sensível, entre duas imagens.

Palavras-chave: *histórias em quadrinhos; cinema; desenho; tempo-movimento.*

ABSTRACT

Twelve Centaurs is a comics essay. Using the medium itself, it combines drawing, comic book language, and graphic montage to debate the sequentiality constructed by graphic cutting that is so particular to this medium, taking as a starting point one of the first records that combine photography and movement: *Sallie Gardner at a Gallop* by Eadweard Muybridge. The result is an exercise that successively reorganises Muybridge's twelve frames, asking what space can be between two images, both graphic and sensitive.

Keywords: *comics; cinema; drawing; time-movement.*

RESUMEN

Doce Centauros es una historieta-ensayo. utilizando el propio medio, combinando dibujo, lenguaje de los cómics y montaje gráfico para debatir la secuencialidad construida por el corte gráfico tan particular de este medio, tomando como punto de partida uno de los primeros registros que combinan fotografía y movimiento: *Sallie Gardner at a Gallop* de

Eadweard Muybridge. El resultado es un juego que reorganiza sucesivamente las doce fotogramas de Muybridge, preguntándose cuál puede ser la distancia, tanto gráfica como sensible, entre dos imágenes.

Palabras Clave: *historietas; cine; dibujo; tiempo-movimiento.*

Data de submissão: 16/10/2024

Data de aprovação: 21/11/2024

O trajeto como fim

Os quadrinhos se desenvolvem através da ocupação de uma superfície propondo sequência. Essa superfície é uma coalescência de formas separadas mas interdependentes; de múltiplos no espaço. Múltiplos no tempo. Um corte gráfico (Cirne, 2000), que talha este espaço, seccionando a superfície e criando valas entre as formas. Lacuna que conecta e separa; sugerindo tensões e atravessamentos.

Doze Centauros é um ensaio em quadrinhos. Resultado de uma pesquisa (ainda em expansão) sobre a relação entre as partes e o todo. Sobre o vazio e como ele dialoga com o cheio. Sobre como os intervalos podem ser usados para propor sentido. Uma investigação que, aqui, toma forma a partir dos princípios de montagem aplicados às histórias em quadrinhos. Sobre a reorganização como modo de pensar. Montagem como justaposição gráfica; como ato de reunir formas e criar relações de proximidade, de solidariedade icônica (Groesnenteen, 2015).

Aqui, o ponto de partida é o frame. O frame como um isolamento. Um enquadramento. Uma janela. Um quadro. Um quadrinho. A sequência de frames, se exibida uma após a outra e de forma rápida o suficiente, cria a sensação de movimento onde, de fato, não existe. Uma ficção do tempo. Quando o aparelho cessa e as partes são desmanteladas, o mecanismo revela a ilusão. Momentos estáticos isolados.

Sallie Gardner at a Gallop ou *O cavalo em movimento*, de Eadweard Muybridge, é composto por doze *frames*.¹ Os negativos dessa obra são hoje exibidos em uma só superfície, fazendo parte do registro histórico dos princípios de captura de movimento, da fotografia e do cinema. Não existe *O cavalo em movimento* em apenas um negativo, são necessários os doze reunidos. O múltiplo se impõe para que a sequência exista. Doze imagens reunidas em três tiras de quatro quadros.

Doze quadros, que quando vistos todos de uma só vez – e não um após o outro – parecem muito com uma história em quadrinhos. Um mapa de movimento. Doze silhuetas de um homem e um cavalo. Imagens pequenas, que se turvam em uma só figura. Uma silhueta estática, repetida em variações às vezes muito distintas, às vezes nem tanto. Quando organizadas uma após a outra, criam uma sequência e sugere-se movimento. Mesmo sem a presença do Zoopraxiscópio² executando a projeção. Espaço transformado em duração.

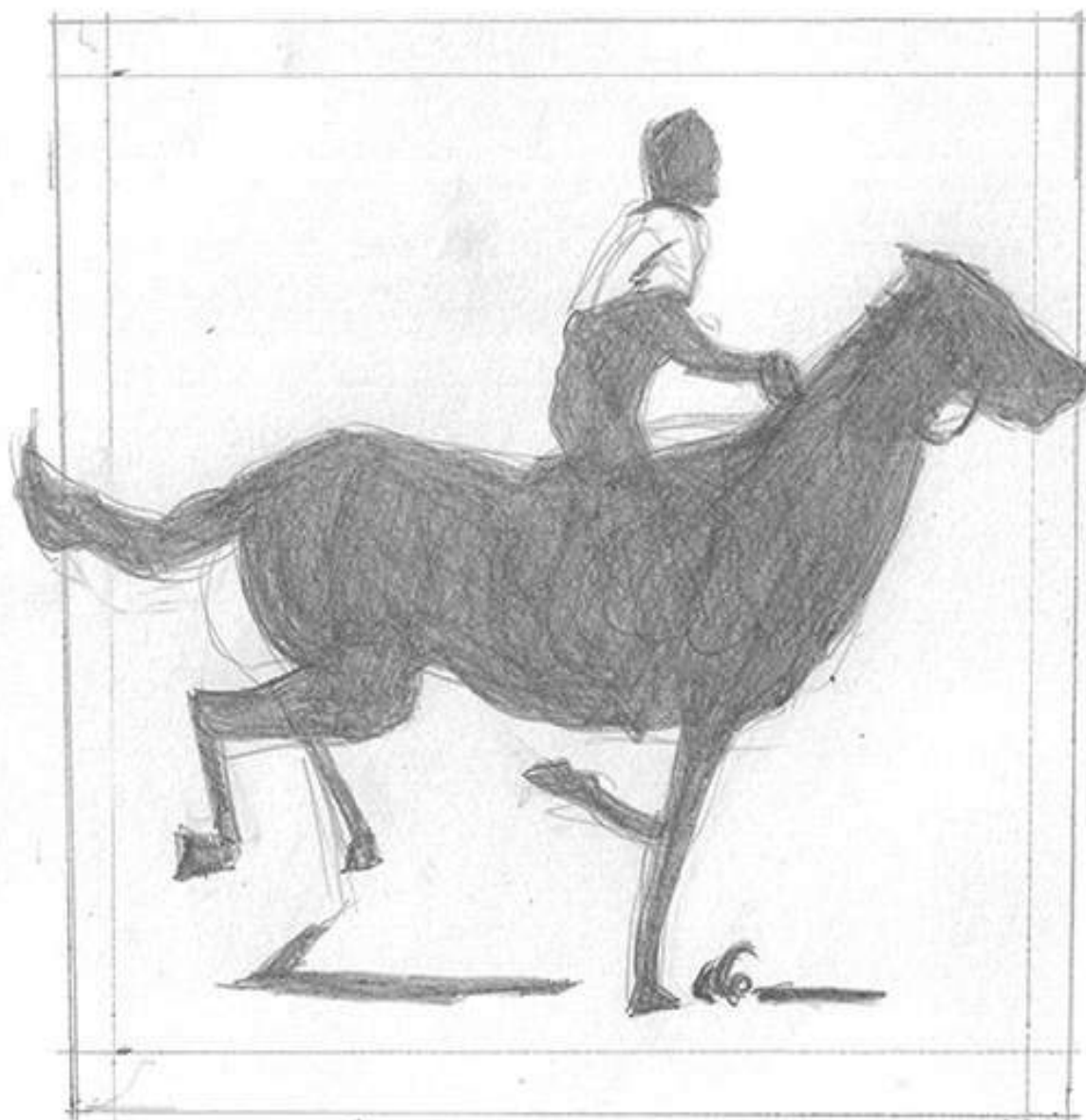
Doze Centauros é sobre travessias. Sobre esculpir o espaço para esculpir o tempo, perturbando sua passagem, interrompendo-a, criando o novo (Tarkovsky, 1998). Reorganizam-se as formas para alterar as relações. Modula-se a densidade de quadros/*frames* por página, esculpe-se o espaço vazio entre e ao redor deles. Cria-se, a partir desses intervalos, da reordenação deles, para com isso desenvolver o sentido a partir do trajeto.

Os negativos de Muybridge foram copiados diversas vezes. Mais vezes do que o resultado final mostra. Alguns desenhos foram descartados, outros reiterados digitalmente para responder a necessidades da composição de páginas da edição final. Não existiu um planejamento exato, apenas um guia de viagem. Montagem nas páginas e através das páginas. Um trabalho de edição criativa como sugere Antoine Compagnon, de recortar, juntar e compor (2008).

Doze Centauros é também sobre repetição. Repetição manual. Prática da consistência do desenho, elemento tão caro à linguagem dos quadrinhos. Observar os doze *frames* de Muybridge e copiá-los. Exercitando a iteração como ferramenta criativa, integrando as alterações e adulterações do processo de cópia manual. Usando o desenho de observação como processo de familiaridade. Deturpação através da introjeção, gerando perturbações e apropriações através dos atos de olhar e desenhar, integrando no processo a certeza enganada (seria mesmo?) do olho que viu muitas vezes. Registros

de registros. Emular o gesto de uma imagem em movimento já previamente capturada em perpetuidade do *frame*; reacendendo a tensão entre esse gesto e a imobilidade forçada do registro gráfico (Valéry, 2003).

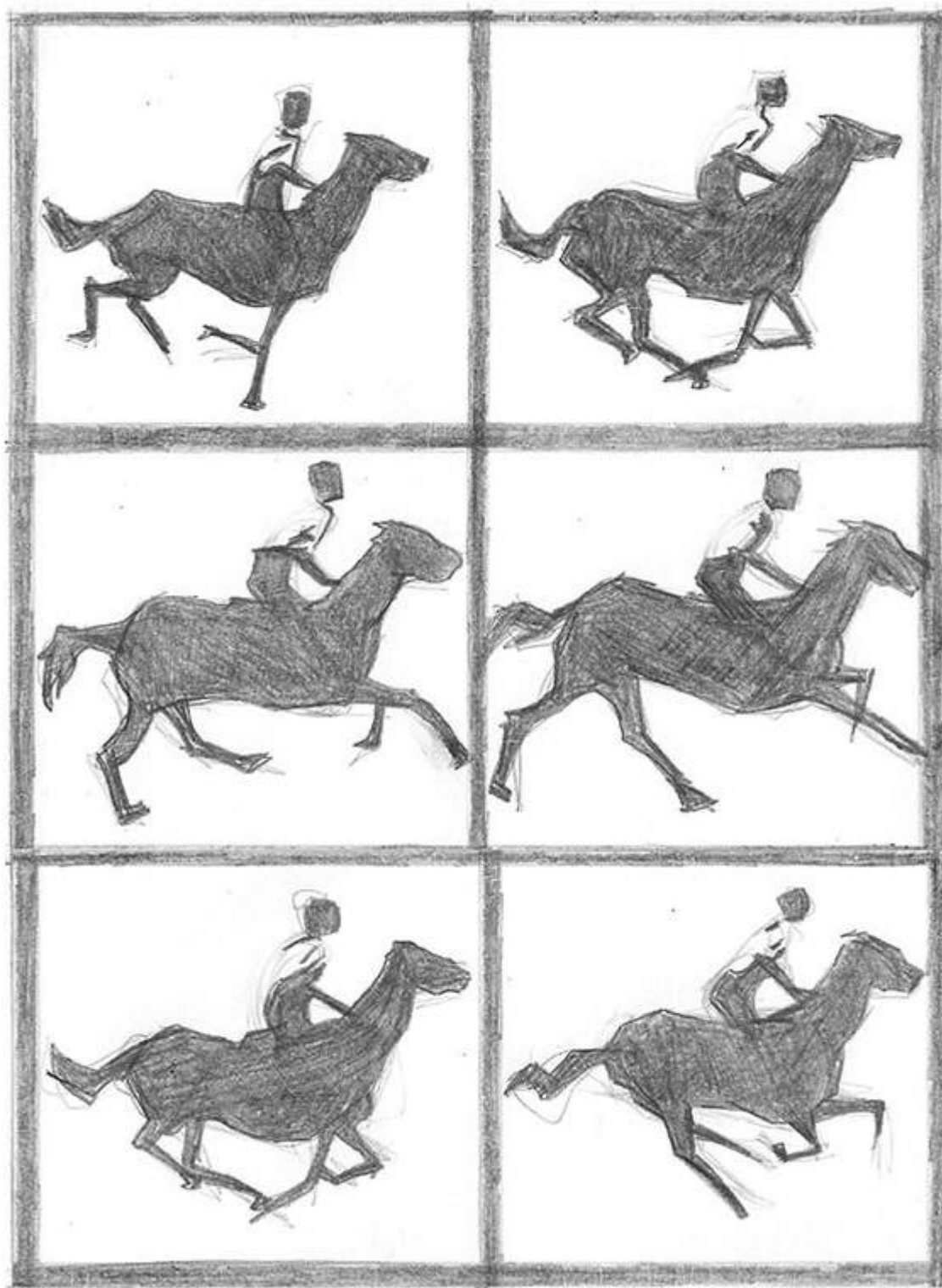
O produto do processo de tornar-se íntimo com uma obra – o que é copiar uma obra repetidas vezes, senão isso? – e dela apropriar-se, criando o novo a partir da remixagem. Um processo que tenta integrar forma e conteúdo, tempo e movimento através do espaço, na veia dos exercícios quadrinizantes propostos por Brunetti (2013). Ao exibir doze páginas com variações possíveis – apenas algumas dentre muitas –, propõe-se um olhar, a partir da linguagem das histórias em quadrinhos, de como o sentido pode ser encontrado no seu arranjo das coisas, no jogo de reordenar partes no tempo através do espaço.



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

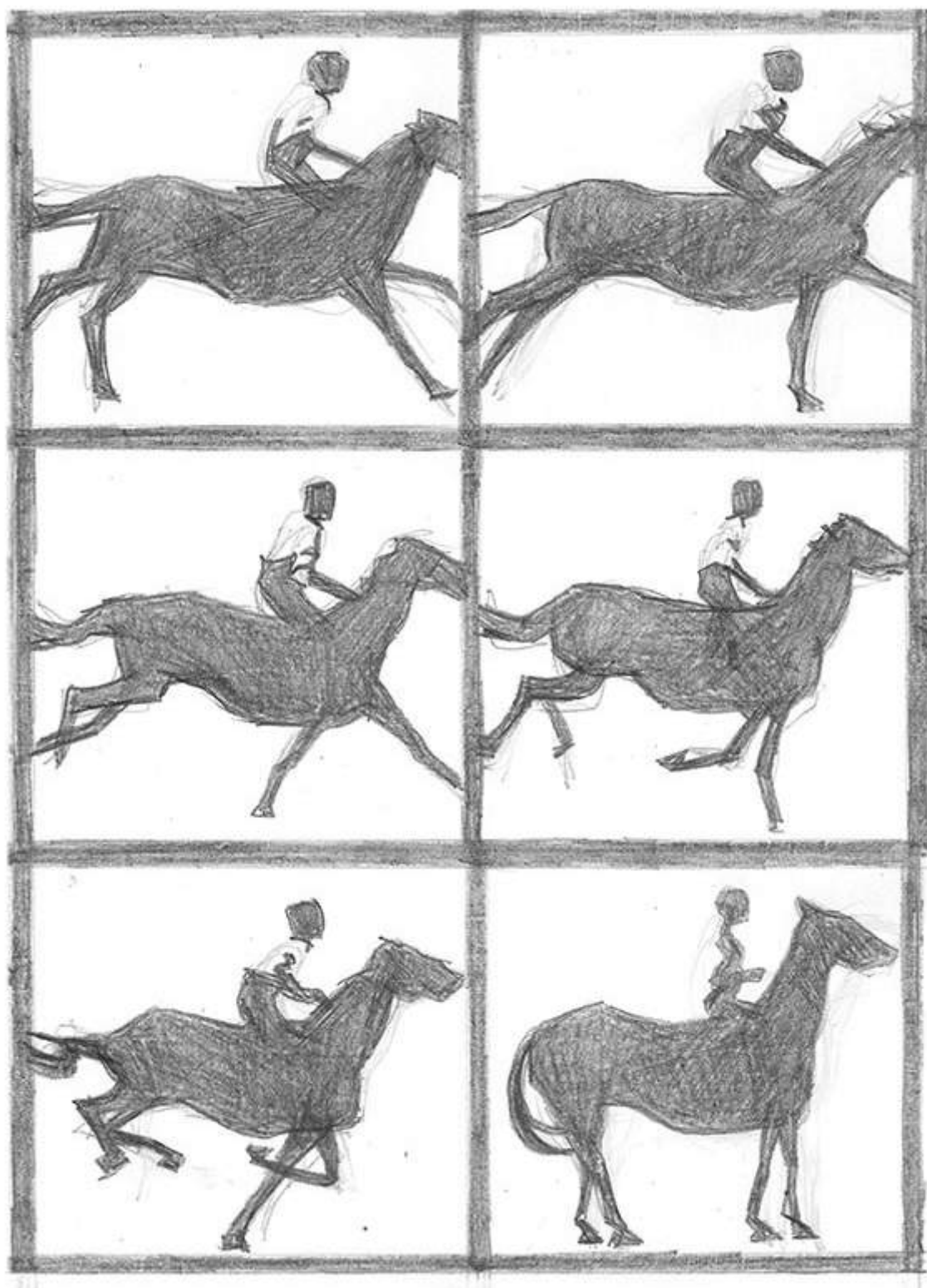
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. Doze Centauros.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

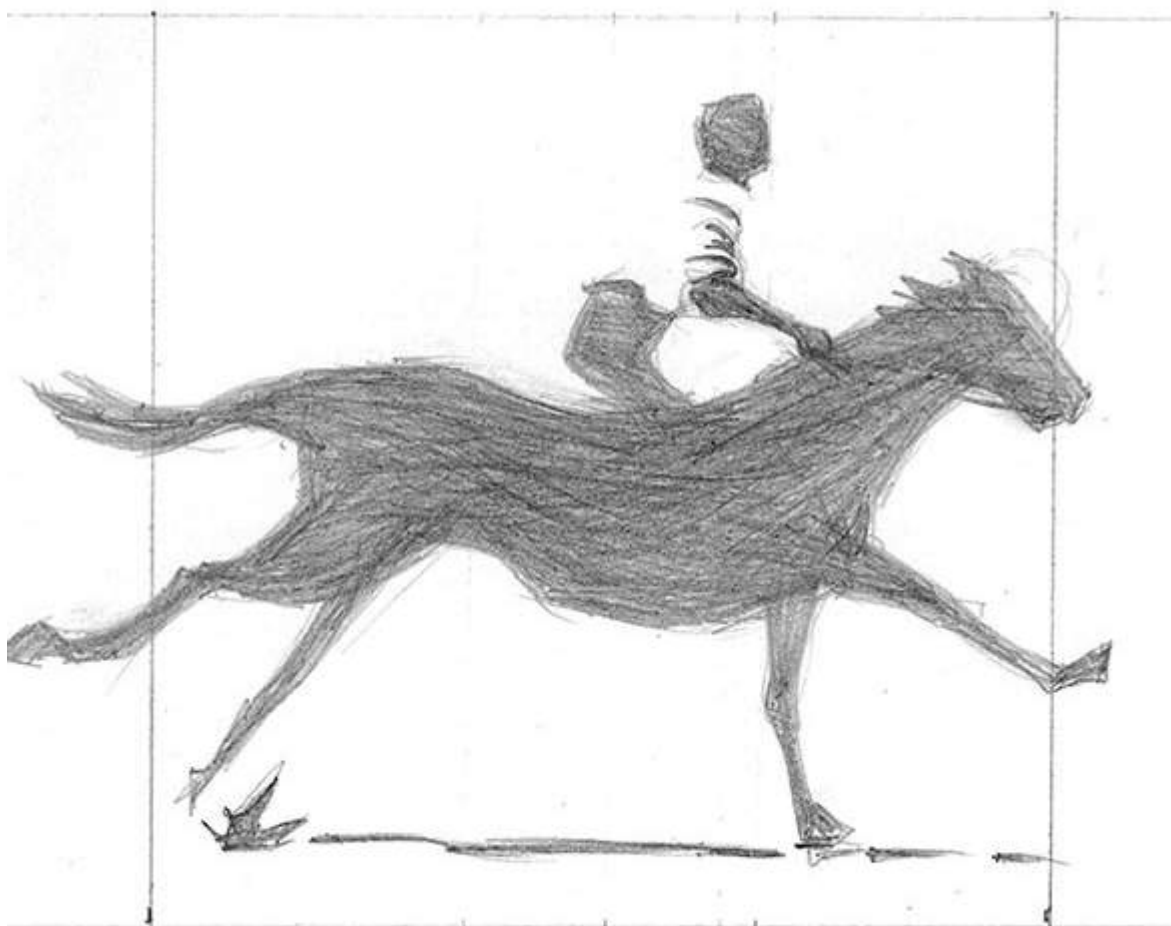
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

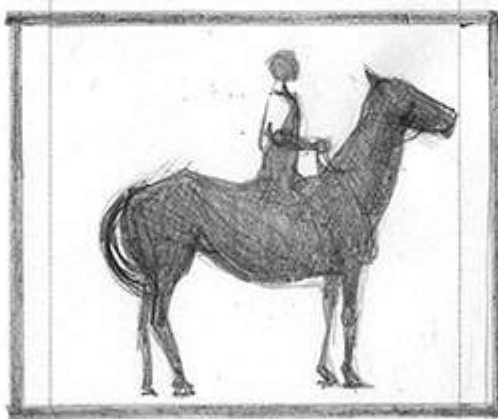
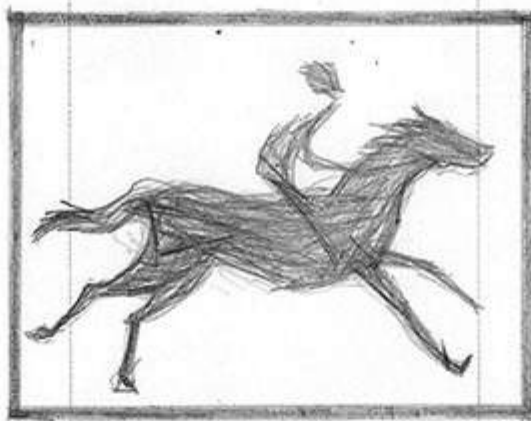
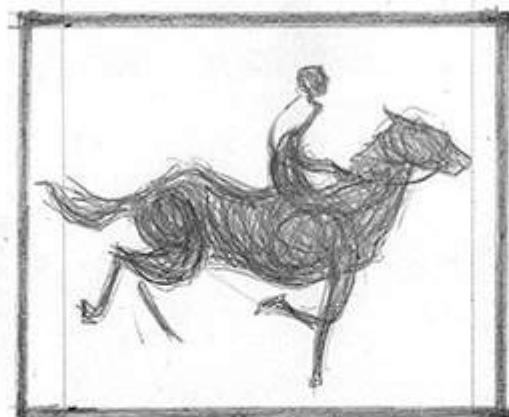
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

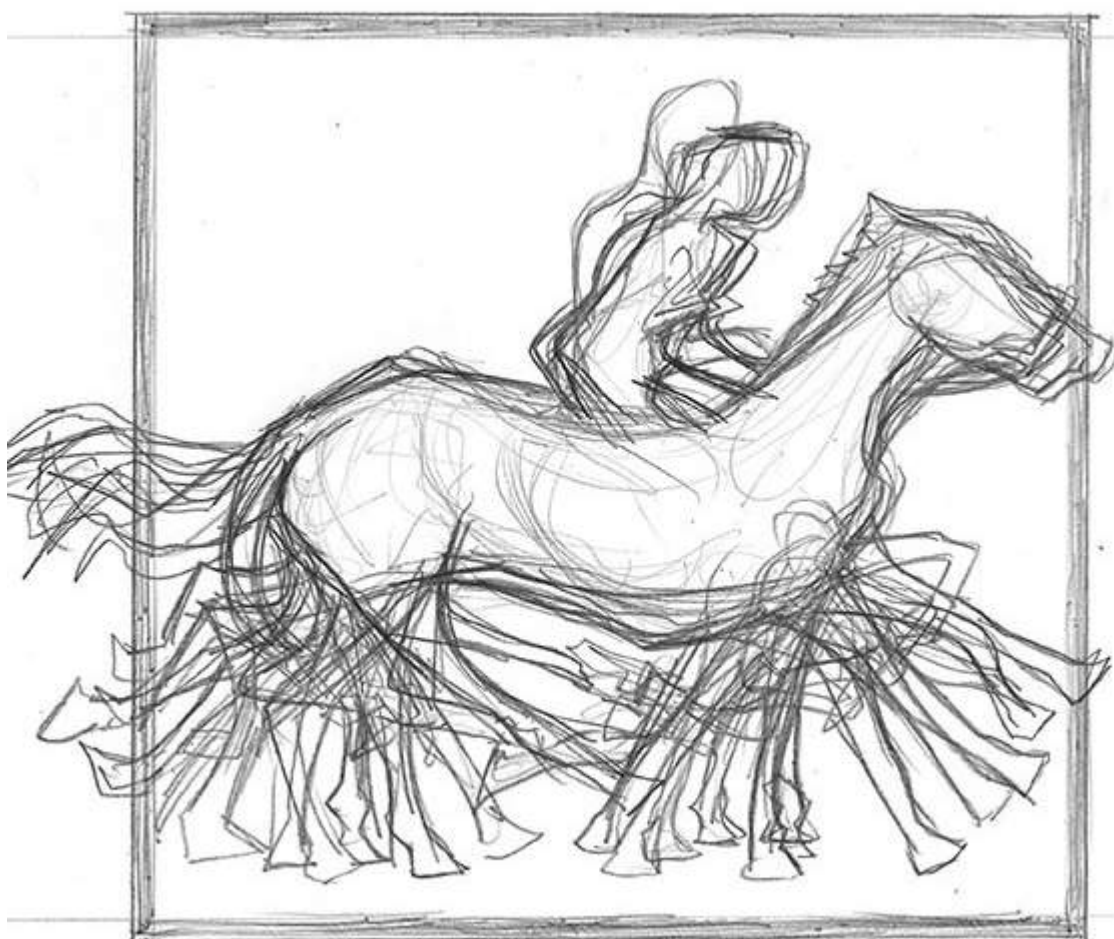
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

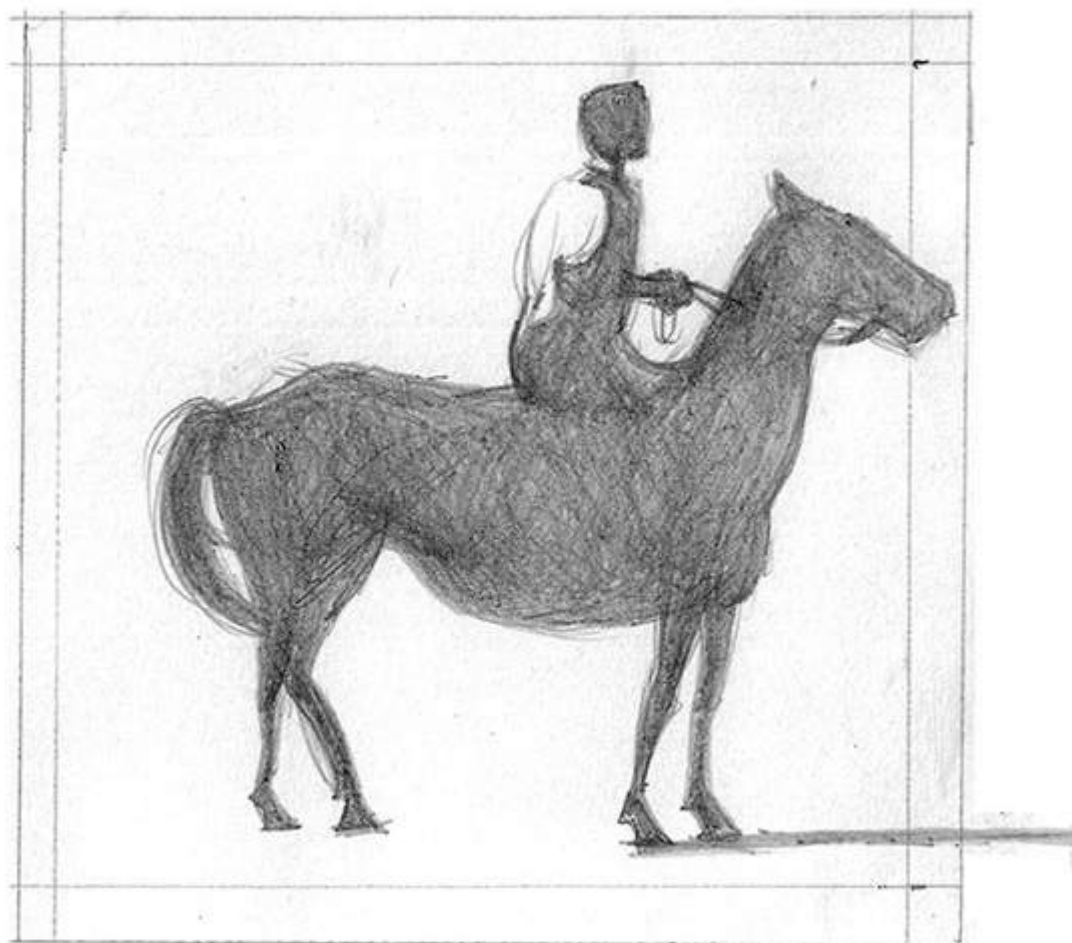
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >



BORGES, Caetano Galindo. **Doze Centauros.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55320> >

REFERÊNCIAS

- BRUNETTI, Ivan. **A arte de quadrinizar**: filosofia e prática. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- GROESNTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.
- MUYBRIDGE, Eadweard. **Sallie Gardner at a Gallop**. Cartão de Gabinete. 1878.
- TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NOTAS

-
- 1 Versão de 1878.
 - 2 Dispositivo desenvolvido por Muybridge que exibia os negativos em um ciclo contínuo, criando a ilusão de galope incessante.

Diários escritos de uma residência sonora: relatos das obras que fiz, não fiz ou que talvez faça algum dia

Written diaries from a sound residency: reports on the works I did, didn't do or might do one day

Diarios escritos de una residencia sonora: informes sobre los trabajos que hice, no hice o podría hacer algún día

Lucas Carvalho Rôla

Professor da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes/Doutorando UFMG

E-mail: doisde@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-003-0132-0946>

RESUMO

Por ocasião da residência artística “Instalações Sonoras”, que aconteceu no Centro Cultura da UFMG, entre os dias 22 e 25 de julho, com os professores Damián Rodríguez e Lucas Kühne, como parte da programação do 56º Festival de Inverno, desenvolvi um diário artístico-literário. O texto é baseado em fatos reais, nas interações estabelecidas com os outros artistas da residência, mas também assume aspectos ficcionais, consistindo em uma obra que foi exposta com suas páginas deixadas sobre uma mesa na galeria. Nele, além de se discutir os processos criativos meus e de outros artistas, obras que se fizeram ser e ideias que não se materializaram, também há reflexões sobre o que convoca à criação da arte, os limites das possibilidades da produção artística, noções como as de obra boa e obra ruim, expectativas e concepções que agenciam a criação, bem como a ideia da arte como aparência de arte.

Palavras-chave: *processo criativo; texto de artista; diário artístico.*

ABSTRACT

On the occasion of the artistic residency “Sound Installations”, which took place at the UFMG Culture Center, between the 22nd and 25th of July, with professors Damián Rodríguez and Lucas Kühne, as part of the 56th Winter Festival, I developed an artistic-literary diary. The text is based on real events, on interactions established with the other artists during the residency, but it also takes on fictional aspects, consisting of an artwork, which was exhibited with its pages left on a table inside the gallery. In it, in addition to discussing my and other artists' creative processes, works that came to be and ideas that did not materialize, there are also reflections on what calls for the creation of art, the limits of the possibilities of artistic production, notions such as good work and bad work, expectations and preconceptions that guide the creation, as well as the idea of art as the appearance of art.

Keywords: *creative process; artist writing; artistic diary.*

RESUMEN

Por motivo de la residencia artística “Instalaciones de sonido”, realizada en el Centro de Cultura de la UFMG, entre los días 22 y 25 de julio, con los profesores Damián Rodríguez y Lucas Kühne, como parte de la programación del 56º Festival de Invierno, desarrollé un diario artístico-literario. El texto se basa en hechos reales, en interacciones establecidas con otros artistas de la residencia, pero también adquiere aspectos ficticios, consistente en una obra, que fue expuesta con sus páginas dejadas sobre una mesa de la galería. En él, además de discutir mis procesos creativos y los de otros artistas, obras que surgieron e ideas que no se materializaron, también hay reflexiones sobre lo que llama a la creación de arte, los límites de las posibilidades de la producción artística, nociones como de buena obra y mala obra, las expectativas y preconceptos que guían la creación, así como la idea del arte como apariencia del arte.

Palabras clave: proceso creativo; texto de artista; diario artístico.

Data de submissão: 31/07/2024

Data de aprovação: 09/10/2024

Diários escritos de uma residência sonora: relatos das obras que fiz, não fiz ou que talvez faça algum dia

Obs. 1. Tome este texto como uma ficção baseada em fatos reais.

RÔLA, Lucas Carvalho. Diários escritos de uma residência sonora: relatos das obras que fiz, não fiz ou que talvez faça algum dia

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53808> >

635

Obs. 2. Este texto é muito mais de um heterônimo meu do que meu propriamente dito. Eu inventei uma forma de articular esta escrita que não tem muito a ver com o que eu faço ou já fiz. Até porque só escrevi diários quando eu tinha 10 anos e todos os meus dias eram iguais.

Obs. 3. Como eu escrevi todo o texto em três dias, creio que haverá erros de português. Farei o melhor para tentar corrigir tudo. Mas os erros têm sua forma própria de burlar a vigília dos nossos olhos.

2º Dia

Só pude chegar no segundo dia da residência quando, ao final de diversas dinâmicas coletivas desenvolvidas pelos professores Damián e Lukas, já devíamos apresentar algumas ideias.

Notei que as janelas da galeria eram cobertas por chapas de madeira, resultando em um vão. Então, de supetão, o que me ocorreu foi colocar um som atrás dessas chapas para as pessoas ouvirem. As chapas davam a impressão de uma parede, então sugeri a ideia de colocar “segredos”, pois faria jus à noção de ouvir pela parede.

Muitas pessoas, no entanto, pareceram gostar da proposta e isso me deixou um pouco ressabiado.

Tenho receio quando pessoas da arte gostam muito de uma ideia. Significa que ela é devidamente artística. O que, em outras palavras, quer dizer que ela atende a algumas concepções e expectativas já comuns de obras que podem ser consideradas boas.

É um dilema. Quase nunca sei se uma obra parece boa, ou é boa. Ou se arte que parece boa já é, portanto, boa. Arte como aparência como aparência como aparência... É, às vezes, o caso.

Mas quero dar mais atenção às obras ruins, às ideias ruins. E ter mais coragem e disposição para isso. Uma ideia ruim honesta, e feita honestamente, é melhor do que uma ideia que tenta ser muito boa – isso com certeza.

Outra questão é que eu gosto particularmente da ideia da “obra ruim”.

...

Mas, afinal, o que seria a “obra ruim”?

Toda vez que eu penso na “obra ruim”, consigo já ver algumas pessoas da arte dizendo que a arte já superou há muito tempo esses critérios de arte boa e arte ruim, e que há tantos outros lugares para a arte que não passam por essas questões qualitativas, como o sublime.

Mas, no fundo, todo mundo tem suas bússolas qualitativas, por mais heterogêneas que sejam, e por mais que às vezes tentem dizer que já as superaram. Inclusive, eu sou ressabiado com as pessoas que dizem que precisamos superar dualismos, porque costumam ser as mais duais que eu conheço.

No meio da arte e da academia encontrei já muita gente assim. As pessoas que estudavam ou defendiam determinada coisa eram, muitas vezes, as pessoas que mais precisavam daquilo que defendiam ou estudavam, porque eram justamente o avesso do que apregoavam.

Pessoas que diziam sobre superar dualismos e eram duais; pessoas que apregoavam a tolerância e eram dogmáticas; pessoas que falavam muito sobre coletivo e, no final das contas, eram as mais individualistas.

A separação do discurso da prática é um lugar de privilégio da hipocrisia e dos autoenganos.

Pelo menos existe a dignidade sincera de assumir nossas incompetências. Eu, atualmente, sei muita coisa de mim: eu sou mais conservador do que eu imaginava, mais dual do que eu imaginava, mais bitolado do que eu imaginava. E, paradoxalmente, devo ser menos isso que muita gente também talvez...

Ademais, não é necessário uma percepção muito profunda para compreender que, para mim, a “arte ruim” é praticamente uma ideia-forma platônica.

É a arte perfeita e absolutamente ruim para aquele contexto. A arte impossível para todos, inclusive para o próprio artista. Arte que o desconserta, que incomoda sem ser evidentemente ofensiva, que liberta por ser abdicada, mas cuja abdicção exige o comprometimento da coragem.

A arte que nos escapa. Sim, há sempre uma arte que nos escapa, por alguma razão.

Para fins objetivos: arte que seja o perfeito negativo do seu contexto. O que, em outras palavras, é só uma atualização do conceito do – como disse Oiticica – “problema antigo” da antiarte. Mas fazer o quê? A gente sempre sucumbe diante do historicamente construído.

...

Não abdiquei da proposta de todo, contudo. O prof. Lukas sugeriu que das chapas que cobriam as janelas, sem qualquer aparelho sonoro, já se ouvia ressoarem os ruídos de Belo Horizonte. E eu gostei do fato de que essa fala também ressoou mais tarde na minha cabeça.

Fiquei pensando nisso. Ouvir Belo Horizonte.

Minha métrica para fazer uma obra é a exigência subjetiva. Se a ideia não se cansa de aparecer, então é porque ela quer existir. Não necessariamente agora, mas algum dia, quando nossos espíritos se alinharem: ela com a vontade de se fazer ser e eu com a vontade de produzi-la.

A partir do que Lukas disse, pensei em fazer duas paisagens sonoras: uma que fosse o som de Belo Horizonte, sem nenhum aparelho sonoro. E outra que fosse o som de “outros horizontes”. Eu colocaria som de mar, de chuva, de ventania, de horizontes íntimos e ampliados, internos e externos, ínfimos e eternos.

Ficaria legal. Um pouco aparência de arte boa, mas legal.

Tem que ver se essa ideia vai ficar comigo tempo suficiente para eu querer fazê-la. Por ora, devo confessar que abdiquei da ideia da arte perfeitamente ruim. Vou ter que me contentar com as obras que podem parecer boas.

...

3º Dia

Os profs. Lukas e Damián falaram para fazermos grupos pequenos, de duas a quatro pessoas, para discutirmos entre si nossas ideias e nos ajudarmos.

Meu grupo foi Patrícia e Thainá.

Patrícia já está com uma ideia muito bem definida, que envolve ouvir três relógios em sincronia, cujo barulho conjunto é semelhante ao de um coração batendo. Os corações vão ficar numa caixa e poderão ser ouvidos por um estetoscópio. Também poderão ser vistos por um olho mágico.

Sugeri que a caixa fosse vermelha e ela parece ter gostado da ideia. Vai combinar também com a cor do estetoscópio. Ela também tinha dúvidas sobre o nome “O que me toca por dentro?” – se era óbvio demais.

Quisera eu saber o que é óbvio. O óbvio, muitas vezes, é aquilo que passou muito tempo silenciado até finalmente a gente perceber.

Thainá está com vontade de trabalhar com os sons de suspiros, mas ainda não chegou à uma forma. Ela falou da proximidade necessária para se poder ouvir o suspiro de alguém e isso me trouxe a ideia de intimidade.

Semana passada, eu imaginei uma instalação que, dentre outras coisas, teria um travesseiro na parede. Achei que valeria a pena sugerir algo assim e ela parece também ter gostado da proposta.

Um travesseiro é um bom espaço para se ouvir suspiros. Para choros também.

Quantas pessoas não choraram nos seus travesseiros? São choros, às vezes, silenciosos, choros de uma solidão fundamental. É possível chorar junto com alguém em um travesseiro. Mas creio que seja uma atividade mais solitária. Os orgasmos, por sua vez, podem ser solitários ou coletivos.

Em todo caso, os travesseiros ouvem muitas coisas.

Talvez a obra cresça daí...

...

Como ambas já estavam resolvidas com suas propostas, aproveitei para contar-lhes de outra obra que me surgiu. Chamar-se-ia “Coisas que minha mãe gosta de ver”.

Outro dia, cheguei em casa, e minha mãe estava vendo televisão no quarto, com as luzes desligadas, numa altura absurda. Via alguma coisa violenta. Parecia que uma pessoa estava sendo estuprada. Ela gritava muito.

A televisão gritava muito.

Peguei-me pensando nessas coisas que a gente assiste. O título seria só uma brincadeira. Não é coisa só da minha mãe. Todo mundo vê esse tipo de coisa. Que sadismo *voyeur* é esse que nos faz se envolver com essas narrativas e o que isso diz de nós mesmos?

A ideia seria copilar essas cenas violentas e apresentá-las numa televisão de costas para a parede, para que só se pudesse ouvir os sons angustiantes daquilo que muita gente, naturalmente, assiste. E, quando assiste, tão envolvida com a narrativa está que nem consegue vê-la pelo prisma que se vê.

É essa a sentença mesmo: conseguir ver à distância o prisma com que se vê algo. Como levar essa prática para a vida?

Elas gostaram da ideia, mas preferem a ideia da parede e dos segredos. Sugeriram copilar segredos dos outros. Uma frase que disseram me marcou: “Quem não gosta de ouvir segredos?”.

...

A sugestão de algo que as pessoas gostam de ouvir me levou para o caminho avesso: algo que, do ponto de vista mais superficial, as pessoas não tendem a gostar de ouvir. Em outras palavras: xingamentos.

Fiquei com vontade de fazer uma máquina de xingamentos.

Mas é injusto com os xingamentos o caráter meramente pejorativo.

Um xingamento pode ser tão ou mais íntimo que os suspiros de Thainá. Eu mesmo tenho um grande amigo para quem quase todo dia envio músicas no *WhatsApp*, xingando-o das maneiras mais ou menos criativas que eu consigo encontrar. Já virou um ritual.

Algum um dia vou fazer uma instalação com todas as músicas depreciativas que eu fiz para ele. Vai se chamar *Pablo's songs*. Acho que essa é outra face da minha questão com a arte boa/arte ruim.

Para mim, fazer esses sons de *WhatsApp* absolutamente horrendos, insignificantes e restritos em público é equivalente a fazer uma obra que tende a ser bem-quista pelo meio especializado: uma vontade criativa que se realiza de alguma forma.

Também, não posso deixar de notar a contraforma do que funciona no meio – algo que esse meu amigo é particularmente bom em apontar, pois que, como ele é muito educado e gentil, sempre retribui meus xingamentos na mesma medida.

Uma troca justa e honesta.

Outro dia, mandou-me um belo conjunto de xingamentos, ironizando que a obra que eu fiz para a exposição "*Síntese*", que está no piso abaixo de onde está sendo a residência, eram "umas palavras num papel preto pregado na parede".

Eu expliquei para ele que era pior que isso, porque ainda copiei a ideia de artistas da década de 1960, embora as frases fossem minhas.

Ele me respondeu, com muita delicadeza, "grande bosta".

...

Xingamentos estão nessa via de mão dupla. Podem ser efetivamente xingamentos, agressivos, ofensivos e direcionados. Ou podem ser algo que alivia as tensões psíquicas, aglutina e que até forma conexões rápidas.

Com isso em mente, decidi coletar xingamentos dos artistas da residência.

Aprendi com Anna que "istepô" é um xingamento típico de Floripa. Já Paola disse que "galado" é ofensa séria no Rio Grande do Norte. Sofia, de Juiz de Fora, foi inusitadamente a mais mineira de todas: "deixa de ser burricida, sô", ou "filhote de cruz credo".

Coletei diversos xingamentos: “songamonga”, “bobão”, “cabeça de porongo”, “fia das unha”, “fi da mãe”, “fi duma égua”. A ideia cresceu mais do que eu imaginava com a participação das pessoas. Ela é boa e ruim na medida certa. Mas não sei se o melhor dela se dará na proposta realizada.

Ou se ela já aconteceu na fala.

...

As melhores obras são, por vezes, aquelas que não teriam como virar arte sem se perderem na imposição de serem arte.

O rosto das pessoas tentando buscar os palavrões e xingamentos na mente; o fato de que a ideia não apenas despertou risos, como criou camadas de interações divertidas em diversos níveis, com pessoas e grupos diferentes; as imagens e memórias que os xingamentos trazem consigo... Ou mesmo a relação particular que cada um tem com os xingamentos (para alguns, parece pueril, para outros é algo distante; e para outros mais é parte integrante da vida prática); tudo isso são obras que não podem ser exatamente obras.

Marcelo mencionou “bobão”. O “bobo” no aumentativo assume um ar ainda mais infantil. Um xingamento é, de fato, algo infantil. Portanto, é algo de que o artista não pode abdicar – gosto da ideia de Freud de que o artista é alguém que consegue levar a criatividade que define o brincar infantil para a vida adulta, sem perder o princípio da realidade.

Em suma, alguém que se permite o jogo da fantasia/devaneio sem restrições.

Perguntei ao grupo de Ravik, Luana e Patrícia (essa Patrícia é outra, não a dos relógios), quando estavam terminando de ensaiar uma performance/dança que haviam concebido a partir de sacos de lixo. De início, não saiu nada muito diferente. Mas Luana tomou como questão de honra quando eu disse, entre brincadeira e provocação, que eles não eram bons de xingamentos.

Saiu-me com “excomungado”, que é maravilhoso.

Depois, fomos tomar um café na padaria da frente e a pesquisa espontânea continuou rendendo.

Existe uma questão interessante quando xingamentos são pensados fora do seu contexto objetivo de significação. Quando alguém xinga algum outro no calor do momento, a potência do xingamento é, em muitos aspectos, o próprio xingamento, e não sua elaboração.

Todavia, quando o xingamento se torna uma pesquisa de repertório, todo mundo quer sair dos lugares-comuns e encontrar os xingamentos que honram o universo dos xingamentos, mesmo que não sejam aqueles que mais tendem a sair no uso cotidiano.

Eu, sinceramente, descobri que há mais xingamentos do que eu imaginava e, quanto mais obtuso (será possível xingar um xingamento?), mais divertido.

Não sei quem disse, na mesa, “seboso”. E me pegou. “Seboso” é bastante sinestésico. Palavra que é ela própria muito sebosa. Alguém seboso pode ser seboso em tantas formas, objetivas e subjetivas. É um xingamento que dá para encher a boca ao falar e que convida à experimentação.

Quando vi, quase todo mundo da mesa estava pronunciando “seboso” de diversas maneiras, e de um jeito que dava gosto de ver.

Xingamentos bem-intencionados são realmente um aglutinante fabuloso.

...

Quando voltamos ao Centro Cultural, a sala estava em ebulição. No dia anterior, o Prof. Damián havia falado do conceito de “massa sonora”, mas não me recordo quem ele mencionou que o havia concebido.

O desejo criativo de muitos artistas reunidos gera uma massa sonora. A necessidade de fazer algo surgir, um movimento efervescente. Mas confesso que a luta criativa na arte estava, naquele momento, muito sonora para mim.

Pensei no silêncio.

Haveria também uma “massa silenciosa”? Na noite de abertura da exposição “*Síntese*”, na semana passada, a reitora pediu um minuto de silêncio em respeito a alguém que falecera e essa performance não-performance, inusitada, casou completamente com a proposta da mostra.

Percebi que o silêncio se adensa, na mesma medida em que se produz através da aderência da participação. Quanto mais participantes, mais silêncio é. E, quanto mais silêncio é, mais densa fica a quietude.

Imagine se todos os artistas aqui presentes tivessem, ao mesmo tempo, um branco criativo? E o resultado final da residência fosse uma sala vazia? Um vestígio do que não se fez. E, assim, fez-se no não fazer.

Seria bonito.

Confesso que gosto dessa sala vazia. A exposição vai exigindo alguma construção, a construção exige alguma estruturação. A estruturação convoca um conjunto de ações de recepção.

Mas a sala vazia é sempre mais aberta às possibilidades. Toda a exposição traz consigo o silêncio das possibilidades que não se fizeram. Gosto dessas possibilidades. Das obras que ficaram para trás.

Num universo alternativo, todas as obras que aqui não se fizeram existem. Eu não as conheço, mas pressinto sua existência, em algum lugar. Eu gosto delas assim.

...

Andrea estava chateada. Ela tinha uma ideia de uma peça que envolvia alguns instrumentos que trouxe. Mas não encontrou pessoas para executá-la. Eu tentei conversar com ela e sugerir alternativas e, mais tarde, ela veio me dizer que se sentiu melhor e acolhida com o diálogo.

Eu me pergunto se essa já não seria a obra?

Palavras que ajudaram uma pessoa em determinado momento. Quando eu estava indo para residência, uma moradora de rua falou algo comigo. Eu lhe perguntei como ela estava e ela me disse que estava mais ou menos.

Por alguma razão, eu lhe disse que não estava bem agora, mas iria melhorar. Senti que ela poderia achar minhas palavras vazias, mas ela abriu um sorriso e disse: “vai sim, meu bem. Tudo melhora”.

Foi uma obra, mas se passou.

Só tem esse registro, uma memória, a imagem do seu sorriso que permanece comigo. É isso, grandes obras do silêncio cotidiano. Um gesto de cuidado, uma gargalhada. Muita coisa que a arte só pode, no máximo, aludir, representar, fazer o que ela faz dentro do seu artifício.

Não tem jeito. Quando se tenta juntar demasiadamente arte e vida, alguma parte sai perdendo. É necessário manter as membranas das impossibilidades, ainda que comunicantes, para conservar seu maravilhamento.

...

Ao final do dia, fizemos uma roda para discutir novamente nossas propostas, até onde o desenvolvimento das ideias tinha chegado, e decidi não contar da proposta dos xingamentos. Ao invés disso, aponte para a parede da galeria, na qual havia uma placa que dizia: “As portas deverão permanecer abertas durante o horário de funcionamento”.

Disse que essa placa me lembrava das frases de segurança que costumam ser ouvidas nas estações de trem e metrô: “Cuidado com o vão entre o trem e a plataforma”. E que pensei em fazer uma série de avisos sonoros para o espectador eventual que fosse na mostra resultante da residência: “Atenção. Não tire fotos das obras para postar no Instagram”; “Tome o cuidado de auxiliar os trabalhos expostos a fazerem sentido”.

Gosto da postura que as pessoas assumem numa galeria: o educado interesse, a forma de andar, como se detêm diante das obras. Há todo um ritual que o espaço promove, uma cena performativa inscrita na dinâmica do viver.

Um som que brinque com o teatro da recepção me agrada.

Além do quê, é uma ideia simples, rápida e objetiva. Mas a ideia que empolga muito corre também o risco de esmorecer igualmente rápido. E confesso que só falei dela para não ter que falar da proposta dos xingamentos.

A primeira ideia de todas não era sobre segredos? Então, vou deixá-la assim por enquanto. Uma existência intersubjetiva num pequeno grupo. Sem forma, mas formulada. Uma formulação, uma possibilidade que talvez se realize.

Na saída, muitos artistas vieram perguntando “ué, e a proposta dos xingamentos?”. Fiquei com a impressão que essa proposta depende mais do grupo do que de mim. Talvez nem seja mais tão minha. É assim. Uma obra pode ganhar forma por várias formas, inclusive quando outros a tomam mais para si do que o próprio artista.

...

4º Dia

Quando estava voltando para casa ontem, tive outra ideia: fazer um arquivo-fichário de sons. Mas não de sons que seriam objetivamente audíveis, e sim dos seus grafismos.

O gráfico do som tem intensidade, tempo e forma. Imaginei a caixinha com diversas fichinhas relativas a sons, representados pelos seus respectivos desenhos: “miado de gato”, “vento uivante”.

Eu gostei da ideia porque me lembra uma parte do Fedro, de Platão, em que Sócrates fala das diferenças entre a fala e a escrita, a fala como voz viva, presentificada, e a escrita como remédio (*pharmakon*) para uma fala que já não está mais presente, uma memória, registro.

Mas não quero entrar muito em questões filosóficas.

Também gostei da ideia porque remete à obra *Blood of a Poet Box*, de Eleanor Antin, que eu gosto muito.

Por falar em Platão, minhas obras são cópias de cópias de cópias de obras que gosto muito para as quais eu tento dar o meu próprio tempero. Kosuth e On Kawara costumam ser os privilegiados, mas eis uma oportunidade de celebrar Eleanor, embora não conheça tanto suas outras produções.

Cópias de cópias que, eventualmente, podem virar – aí, sim, ao inverso de Platão – uma obra autêntica.

A proposta tem o defeito de se parecer bem com arte.

Mas enquanto eu não conseguir chegar na obra “perfeitamente ruim”, tenho que me contentar com as que me parecem boas (pelo menos para mim). Embora, na prática, a situação seja um tanto quanto invertida: são as ideias das obras que nos convocam ou não.

...

Outro dia, li sobre uma língua indígena que teria apenas dois tempos verbais: o futuro e o não futuro. Uma proposta artística é isso. Pode se fazer obra ou não. Contudo, algumas ideias tão sedutoras são que nos convocam à realização.

A proposta me fez gostar dela.

Acho que essa é a melhor forma de dizer. Gostaria de lhe ser mais avesso. Porque ela também é boa aparência de arte. Mas não tenho como recusá-la. Ela toca em todos os pontos do meu gabarito artístico (e isso é mesmo a definição de sedução – tocar nos exatos pontos que apetece aquele a ser seduzido):

- 1) Se eu vejo a imagem da obra na minha cabeça, é um bom sinal. E essa eu consigo vê-la completamente (eu deveria colocar uma nota de referência a Sol LeWitt aqui, mas não sei se terei tempo);
- 2) Ela é bem resolvida conceitualmente;
- 3) Ela é simples de executar e carregar (odeio carregar coisas);
- 4) Ela é simples de montar (odeio montar coisas);
- 5) Mesmo que seja improvável, ela algum dia pode valer alguma coisa no mercado da arte. E me agrada muito a ideia de que algo bastante simples adquira um impensável valor quantificável financeiramente.

Como bônus, ela não exige dispositivos eletrônicos/digitais, que são sempre um problema para fazer funcionar e manter funcionando durante a exposição. E ainda permite um bom trocadilho no nome: “caixinha de sons”.

Ela é uma caixinha, mas está redondinha.

Mas o mais importante é que ela me engendra ansiedade. Já disse que, para eu realizar uma obra, é preciso que ela permaneça ressoando na minha mente, demandando existir. Mas as obras que verdadeiramente costumo fazer são aquelas que, mais do que demandar existência, me envolvem num estado de ansiedade criativa.

Meu cérebro precisa vê-las ao vivo e em cores.

Essa obra me causou esse sentimento logo que a tive, o que significou que eu a fiz da noite para o dia e que ela saiu mesmo à imagem e semelhança da ideia que eu tinha.

Não posso me negar à obra com cara de obra que eu faria. E fiquei feliz com a sua realização. Mais do que eu imaginava.

Todo artista tem um gabaritinho que ele faz, com muito zelo ao longo do tempo, e que ele chama de identidade. O que tem a mesma conotação do que Mario Quintana disse sobre o estilo: “um defeito de expressão”.¹

...

Os professores Lukas e Damián parecem ter gostado muito da caixinha. Acharam-na engraçada, em um sentido positivo. Damián tem uma risada que ficaria bem numa obra.

A recepção de ambos me alegrou de um jeito diferente, menos por mim, mais pela caixinha. Essa obra traz uma alusão indireta à condição de ser de toda e qualquer obra, porque toda obra (mesmo as que falam através de dispositivos) é um silêncio que precisa ser vivificado, decodificado, na apreensão.

Ao mesmo tempo, uma obra materializada ganha uma singularidade e autonomia muito particulares. Presentifica-se na sua ontologia.

Quando vi, já nem era mais minha. Estava lá, sendo obra para alguma outra pessoa. E me pareceu simpática a ideia animista de que a obra possa se alegrar com uma recepção entusiasmada e acolhedora ao que ela é.

Lukas, inclusive, disse que ela poderia estar no MoMa.

São palavras que podem tocar fundo na vaidade artística. Mas me tocaram e surpreenderam em outro sentido, pois se tratou de algo que já há algum tempo ansiava por ver acontecer, fosse ou não com uma obra minha.

A verdade é que é muito fácil legitimar o legitimado. Celebrar o celebrado. Aferir valor ao que já teve o valor aferido. Quantas pessoas não celebram as obras de museus, mas passam ao largo de obras pequenas, apresentadas em outras instâncias?

A gentileza de Lukas mostrou que é possível fazer o contrário. Olhar com carinho para uma obra, em qualquer lugar que seja, abrir-se a ela, sem precisar da patente do entorno. Vislumbrar para ela até os utópicos e desejosos futuros artísticos do acolhimento museal – o carimbo máximo da obra boa, o que, contraditoriamente, leva-me de novo à ideia da “obra ruim”.

...

Houve época em que fazer obras ruins, ou, para ser específico, obras que não fossem socialmente aceitas, era quase condição de partida para almejar o reconhecimento futuro. O “rito do egresso”, como chama Canclini. A obra era ruim hoje para ser boa amanhã.

Os artistas buscavam também a perfeição ideal da “arte ruim” para que ela fizesse a alquimia ulterior do reconhecimento artístico, mesmo que, para muitas pessoas, a arte reconhecida continuasse a mesma coisa, ou seja, arte ruim agora reconhecida.

Minha caixinha, como surgiu no contexto mais aberto da arte atual, foi bem recebida. Arte que parece boa. Mas quem sabe não pode ela fazer o movimento contrário também? Ser assimilada por um museu só para ser taxada de ruim por aqueles muitos que inconformam-se com as obras expostas nos museus de arte contemporânea.

Essa é uma perfeita arte ruim pela qual vale a pena suspirar: que minha caixinha de sons sem sons afronte um dia a sensibilidade de um inconformado espectador futuro.

Se isto acontecer e eu ainda estive por aqui, prometo colocar os sons de “isso não é arte” e, ou a pergunta “isso é arte?” numa das suas fichinhas.

...

Hoje o dia foi mais pragmático e eu ajudei Thainá a coletar os suspiros dos artistas para a sua/nossa obra. Gravamos numa sala com boa acústica. Foram 33 suspiros e uma coisa que me chamou atenção foi que muitas pessoas fizeram, sem combinar nem ver, o suspiro do outro, suspiros muito semelhantes.

Essa coincidência fez-me pensar nos suspiros que se suspira em conjunto, sem que se saiba, nem veja. Quantas pessoas será que suspiram ao mesmo tempo a cada segundo no mundo? Cada suspiro no seu canto e cada canto suspirando num mesmo tempo.

Uma pena que eu não seja matemático. Daria para fazer a estimativa.

É uma ideia bonita, que também só pode abrigar-se na arte por alusão: o fato de que pessoas em diferentes partes do globo estão, neste exato instante, suspirando em uníssonos apartados.

Thainá tentou dar alguns direcionamentos de “suspiраções”. Suspiro apaixonado, suspiro de cansaço, suspiro de raiva, suspiro suspiro. Houve bons suspiros. Marcelo e Nkima são suspiradores profissionais.

Em seguida, ela levou os arquivos para editar em casa e vamos ver que sinfonia vai dar. Será que ela vai suspirar muito editando a obra? É uma boa pergunta. Falando nisso, Paola e Javier fizeram uma espécie de entrevista sorteada com os artistas, um tarot inquisitivo.

Tínhamos que pegar cartas e responder. Para mim saiu a indagação do som que eu mais odeio. Eu demorei para lembrá-lo. Ódio é um termo forte. Mas me irrita profundamente pessoas que roncam perto de mim quando estou viajando num ônibus durante a noite.

O pior de tudo é que, nesses casos, geralmente não dá para falar nada. A pessoa que ronca é justamente a pessoa que dorme. Nesses casos, realmente, eu suspiro de raiva.

...

“Patético!”

Achei que Anna estava me chamando de “patético” quando passei por ela na galeria, mas foi só a maneira que ela encontrou para me dizer que passara a noite anterior pensando em xingamentos. Pronunciou uma fileira deles iniciados em “P”: “patético”, “palermo”, “pateta”.

A ideia dos xingamentos, pelo visto, estava existindo já mais na mente dela do que na minha. Deve ser outra forma de “osmose estética”, para usar a expressão de Duchamp; a osmose estética de ideias artísticas entre artistas.

O fato de ela pensar na proposta me dá mais vontade de fazê-la. Do contrário, corre o risco de essa obra voltar-se contra mim e eu acabar tendo sido “patético” por não a colocar em execução – ainda mais com a oportunidade tão clara.

Mas, depois de gravar tantos suspiros, precisávamos de um respiro (esse é o tipo de trocadilho que eu não deveria fazer. Por isso mesmo vou deixá-lo aqui). Assim, saímos eu e Thainá para tentar encontrar um café expresso nas redondezas.

Thainá me disse que não gosta muito de andar no centro da cidade. Para ela, é muito caótico. Eu respondi que gosto de andar em qualquer lugar, contando que eu possa estar seguro e com saúde.

Esta é uma resposta da ordem do comunicável incomunicável. É necessário passar por determinadas experiências para compreendê-la. É uma resposta de vida, especificamente de amor a vida. Não há incômodos quando se pode gozar daquilo que um dia pode ter sido incômodo e que se tornou insignificante, quiçá desejável.

Poderia andar por muito tempo à caça do café expresso impossível, mas Thainá parecia mais ansiosa. Então sugeri que fossemos ao Mc Donald's, onde não haveria café, mas com certeza haveria um McCafé.

Ou seria MéquiCoffe?

...

O Mc Donald's da Praça Sete estava apinhado de gente, com pouquíssimas funcionárias que se desdobravam em múltiplas funções. Para completar, o monitor que chamava as senhas estava quebrado.

Thainá comprou um café pelo monitor de atendimento automático e ficamos esperando que a senha fosse gritada por uma pobre funcionária exacerbada de tarefas. A coisa demorou um bocado de tempo, com idas e vindas e perguntas para clientes e funcionários sobre como proceder para se conseguir o tão aguardado café.

Havia, pelo visto, realmente se convertido numa estranha caça ao tesouro da cafeína *express*.

Enfim, depois de muito tempo, a atendente simplesmente pegou, para nossa surpresa, um bule e serviu o café. Eu ouvi a voz de Thainá à distância perguntando "não é expresso?". Ao que parecia, nossa caçada aparentemente resultara infrutífera. O McCafé era, no final das contas, McCafé de bule.

Ou McBule Café.

Voltando pelas ruas, no entanto, ela me contou que a atendente disse que era expresso sim, mas que tinha sido passando antes.

Eu sempre achei que o café expresso implicaria invariavelmente num café feito na hora, e isso faria dele um café de preparo mais rápido. Mas, pelo visto, mais rápido que o café expresso feito é o café expresso que já estava feito.

Na dinâmica do trabalho, o expresso passado é mais expresso que o expresso.

...

De volta ao Centro Cultural, encontrei Júlia (Bernardes) experimentando/dançando pelo espaço. Mas, quando lhe perguntei se ela pretendia fazer uma dança com obra, ela riu e fez um movimento totalmente diferente.

Tinha a dança espontânea que ela dançava sem ser dança, que era uma investigação do espaço, e tinha a dança que era uma coreografia zoadá de dança, que igualmente daria uma boa e irônica dança.

Perguntei-lhe se ela sabia fazer uma cambalhota, que saiu, mesmo que meio sem jeito. Cair rolando é uma boa analogia para o que se sucedeu. Fomos, aos poucos, caindo rolando de cansaço, pelo menos o grupo de que eu estava mais próximo.

Quedamos falando amenidades.

Thainá disse que gostaria de cursar filosofia. Eu brinquei dizendo que filosofia arruína a vida das pessoas. É uma frase de que eu gosto e que espero que os entendedores não entenderão. Eu disse que gostaria de fazer dança. Anna falou sobre as conquistas da greve da UEMG.

Há uma certa “boniteza”, para usar um termo de Paulo Freire, mas uma boniteza melancólica no quão alegres ficamos, nós, docentes, com as menores das conquistas. É triste, por um lado, e ao mesmo tempo, também para usar outro termo de Paulo Freire, esperançoso por outro.

Também houve a inevitável conversa sobre os créditos e a pós-graduação. A outra Júlia (Arbex) quer fazer doutorado sanduiche. Esse nome deveria ser mais pensado, chegando até a sua surreali-dade. Um doutorado que se come, uma tese a ser engolida. É uma ideia engraçada.

O fato é que, diante do nosso cansaço, inevitavelmente voltamos a procurar alguma energia no humor e, mais uma vez, a ideia dos xingamentos voltou à tona. Não sei exatamente como. Eu gostei do fato de os xingamentos terem sido listados no masculino. Primeira vez que os ditames da linguagem formal privilegiaram as mulheres.

Se o português usa do masculino genérico como referência, também é o masculino genérico o objeto, por princípio de listagem, dos xingamentos. Nesse aspecto, elas ainda me falaram de um xingamento muito comum para se referir aos homens, e que tem sido usado pelas gerações mais novas: “fubango”.

Que medo. Espero não ser um homem fubango, mas os xingamentos são da ordem do momento. Acho que a fubanguice é como a filhadaputagem. Em algum momento da vida, ela nos vence, nem que seja pelo cansaço.

...

A exceção para baixa de energia que estava nos contaminado foi Ravik, que, ao contrário, parecia ter encontrado uma revigorada disposição para já começar a organizar o espaço expositivo, prevendo a montagem e abertura no dia seguinte.

Andava para todo lado, pensando, ao mesmo tempo, no espaço como um todo e em cada obra. Achei muito gentil e consciencioso da parte dele, principalmente porque parecia conferir a todas as obras igual valor. É preciso mesmo alguém que se disponibilize para o coletivo e mais do que isso: é preciso alguém que traga energia quando a dos demais já se foi.

Ao fundo, via-se Gabriela montando, com muito zelo, e com ajuda de Luana, suas fotos e palavras na parede; e Lukas, Marcelo, Nkima e Damián sentados conversando em outro canto da sala.

Viam-se apenas seus gestos e bocas mexendo. Existe esse outro silêncio, o silêncio da distância, o horizonte dos eventos que demarca a fronteira em que as ondas sonoras já não alcançam nossa audição.

E eu parei para contemplar este filme mudo da paisagem.

Chaplin dizia que a vida é tragédia no plano fechado, ou no close, e comédia no plano aberto. À distância tudo mesmo fica outra coisa. As pessoas se tornam mais imagem. Retornando a Platão – mais uma vez Platão – a voz da conversa vivifica a presença. Mas a gestualidade sem fala distante produz o efeito da imagem.

À distância, toda pessoa é um simulacro. Mais irreal.

E, de alguma forma, faz a vida também parecer mais irreal. O cansaço e a distância tornaram o ambiente um pouco mais suspenso. Eu o vi, com as pessoas encenando suas vidas, quase como num estado de transe.

...

Quem me despertou deste transe foi exatamente Ravik, com sua energia presentificada organizadora do espaço. Passou por mim pela porta e, num ímpeto, lhe indaguei: me diga um xingamento. Ele abaixou a cabeça e pensou um pouco:

- Energúmeno!

Um ótimo xingamento. Ninguém tinha falado dele antes. Nem sabia como escrevê-lo a princípio. A lista já estava extensa: “cretino” (gosto desse porque me lembrei que deriva de habitante de Creta); “marmota”, “tonto”; “bundão”; “hijo de puta” (Javier sabe muitas línguas, mas até agora só me saiu com esse; “barango”.... Vou passar o resto da lista aqui:

- “Sonseira”, “songomongo”, “vai te foder”, “cabeça de porongo”, “seu bosta”, “excomungado”, “fia das unhas”, “fia da mãe”, “fio duma égua”, “corno”, “arrombado”, “istepô”, “bobão”, “gado”, “seboso”, “fiote de cruz credo”, “galado”, “fraco de feição”, “desgraçado”, “sem noção”, “tapado”, “cagalhão”, “molenga”, “pateta”, “palermo”, “boca de esgoto”, “tongo”, “escroto” e “sacripantas”, que eu pensei e foi um orgulho para mim. Espero poder usá-lo naturalmente algum dia.

Não posso deixar de imaginar algum estudante ou pesquisador no futuro que possa desejar saber sobre essa residência e acabe chegando a este texto apenas para descobrir que parte dos seus artistas passou uma boa parte dos dias pensando e falando sobre palavrões e xingamentos. Será essa, enfim, minha tão sonhada “obra ruim”?

...

Descobri que Sofia não estará presente amanhã. Então, por via das dúvidas, decidi gravá-la dizendo alguns xingamentos. Isadora, amiga dela, também contribuiu. Não sei ainda se essa obra vai se fazer ser, ou se já se fez...

Talvez seja mais engraçado o fato de que, depois de tudo, só existam esses dois registros sonoros. Mas é esperar para ver.

Amanhã, finalizaremos os trabalhos (o que quer que sejam ou se tornarão), montaremos e abriremos a exposição (o que quer que seja ou se tornará). Portanto, não escreverei mais este diário. Isto, se ainda não ficou claro, é minha última obra para a residência e, de todas, a menos planejada.

Vem se executando, despretensiosamente. Fazendo-se pelo fluxo da escrita, sendo o remédio para o que uma vez foi vida, de modo que foi o que deu para escrever durante o tempo da residência. E só pode ser se foi escrito até antes da residência acabar.

Enfim, agora, que caminho para os finalmentes, acabam de me ocorrer mais dois xingamentos que ainda não tinham sido mencionados por ninguém:

“Patife” e “Zé mané”.

Então que seja: se você leu até aqui, você é um patife é um zé mané. Mas lembre-se daquilo que eu falei. Xingamentos são ótimos aproximadores sociais. Significa que talvez, depois de todas essas páginas, já estejamos um pouco mais íntimos.

É uma obra ruim ou não é?

...

Pequena obs. de 5º dia: Paola me parou na escadaria e disse que se lembrou de outro xingamento: “cabeça de bagre”. Depois foi a vez de Anna, que falou que se lembrou de outro mais inusitado, que eu nunca tinha ouvido: “tanso”. Brinquei com ela que não valia inventar palavras. Mas, de acordo com o dicionário, este xingamento existe mesmo. Vai saber.

NOTAS

1 A expressão correta é “uma dificuldade de expressão”. Como o texto foi escrito todo em um fluxo, durante determinado espaço de tempo, as referências nele contidas foram todas feitas de cabeça. Optei por preservar os eventuais equívocos, mencionando as referências corretas em notas de rodapé.