

NAMA

08

v. 5 :: n. 1 e 2 :: ago. 2019 e 2020

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 5	n. 1 e 2	p. 1-220	ago.	2019/20
------	--------------	------	----------	----------	------	---------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2020
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
Marina Casali

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. -- v. 5, n. 1 e 2 (ago. 2019/2020)- .-- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2019 - 2020

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa. Dra. Eliana Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenadora: Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

Vice-coordenador: Prof. Dr. Felipe Muanis

Comitê Editorial e Organização do Dossiê O Presente Corrente:

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (corpo editorial)

Marina Casali (corpo editorial)

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Rosane Preciosa e Marta Castello Branco.



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

09

Apresentação: O Presente Corrente

Dossiê#1 **O Tempo Corrente: pandemia**

[ensaios]

18

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios
para sobreviver ao tempo do “fim”

Lindomberto Ferreira Alves, Amanda Amaral

28

O Olhar para Fora: Kátia Prates diante da pandemia

Mirna Xavier Gonçalves

33

Em tempos de quarentena, o que mais te aprisiona?

Carla Luã Eloi

38

Reflexões sobre os conceitos de tempo e
de crise em tempos de pandemia

Miriam Santos

[ensaios visuais]

46

Um Lugar em Outro Lugar

Tonil Braz

51

Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de memórias de
quem já me foi próximo

Matheus Guilherme Oliveira

Dossiê#2 **A Corrente do Tempo: inflexões**

[artigos]

58

Déjà vu: capitalismo à brasileira

Maria Ilda Trigo

80

**Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados**

Cristiane Maria Medeiros Laia

93

Sempre a três movimentos da impermanência

Antonio Gonzaga Amador

106

**A escrita da ciência se faz com emoção: inflexões
sobre a importância da confiança e do medo para
(res)existirmos no presente**

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

[experimentações sonoras]

127

Diz-Ser-T-Ação: Escolhendo Companhias Através de Um Eu

Eleonora Menezes Del Bianchi

[ensaios visuais]

131

Matéria Escorregadia

Everton Cardoso Leite

136

Quando falam as esculturas: performance e memória

Maíra Freitas, Giovanni Lima

[artigos livres]

142

**Dimensões do design de móveis de Clara Porset na
Cuba pós-revolucionária**

Fernanda Quintão

155

**Batuque: da resistência à música de concerto. Um olhar sobre
"Dança de Negros" de Alberto Nepomuceno**

Maristela Rocha de Almeida Magalhães

174

**ATOS preparatórios na performance da
Schoenbergiana, de Marcelo Rauta: aprender e
ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes**

Fernando Vago Santana

199

As ruínas de um tempo: o Salão e os Impressionistas

Ramsés Albertoni Barbosa

Apresentação

O Presente Corrente

O Presente Corrente

“Ah” — disse o rato, “a cada dia o mundo está mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via alguns muros à distância, à direita e à esquerda, mas agora essas longas paredes se movem tão depressa uma em direção à outra, que já estou no último cômodo e lá no canto fica a fresta para a qual eu corro”. — “Você só precisa mudar de direção” — disse o gato, e o comeu.

Franz Kafka. *Pequena Fábula*.

O presente corre em nossa direção, nos cerca por todos os lados, e, à semelhança de um caudaloso rio, revolve nossa existência pessoal e coletiva. Que direções tomar diante desse presente inexorável que nos interpela com tanta insistência? Que indagações o presente nos estimula a fazer?

A *Revista Nava* tem a alegria de dialogar sobre as novas formas de presente, que aos poucos vão se esboçando diante de nós.

Apresentamos este *Presente Corrente* em forma de ensaios visuais, artigos, ensaios e uma experimentação sonora, que foram articulados em dois dossiês. No primeiro deles, *O Tempo Corrente: pandemia*, além de

abordarmos diretamente o isolamento social e os desafios levantados pelo Covid-19, refletimos a passagem de um tempo que corre pelas frestas de um cenário mutável, como o rato de Kafka. Aqui, o *Presente Corrente* é verbo: um presente que corre. No segundo dossiê, *A Corrente do Tempo: inflexões*, pensamos o tempo como elos de uma corrente, que talvez se esvaíam, mas não sem articular o humano, especialmente através da arte. Aqui, o *Presente Corrente* é substantivo: é presente que forma uma corrente.

O volume é aberto por ensaios. No primeiro deles, Lindomberto Ferreira Alves e Amanda Amaral constroem coletivamente um "Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios para sobreviver ao tempo do 'fim'", um ensaio crítico e reflexivo sobre o presente, que inclui diversas imagens desta mesma reflexão. Seus gestos-passo criam um caminho que conduz ao retorno às suas cidades de origem, como forma de se firmar os pés em um chão ético-estético-político, para a partir daí celebrar a alteridade do presente, emitindo seus próprios lampejos e os dirigindo a outros.

O ensaio de Mirna Xavier Gonçalves, "O Olhar para Fora: Kátia Prates diante da pandemia", apresenta o trabalho da artista de Porto Alegre, Kátia Prates (1964-), como forma de reflexão ativa do presente, da pandemia e do isolamento social. Fotografias que revisitam o dia-a-dia, convidam a repensar o corriqueiro, a beleza constantemente ignorada e a correria desenfreada de um mundo que, segundo apresenta a autor, carece deste "olhar para fora".

No ensaio "Em tempos de quarentena, o que mais te aprisiona?", Carla Luã Eloí caracteriza diversas "prisões" que nos isolam. O capitalismo, o armário LGBT e o preconceito são alguns exemplos, assim como os medos, traumas, timidez e a vergonha, que frequentemente nos prendem. No entanto, de forma muito mais abrangente que qualquer delimitação temporal ou espacial causada pela pandemia e pelo isolamento social, a ideia de "prisão" é associada às nossas próprias mentes e à criação de monstros imaginários, o que conduz ao chamado que encerra o ensaio: é



urgente enxergar o outro, além de qualquer prisão individual. É necessário repensar as distâncias, limitações e ir além das bolhas de mundos fabricados. O que coloca este ensaio em diálogo direto com a ideia de um “olhar para fora”, apresentada anteriormente por Mirna Xavier Gonçalves.

Em seu ensaio, Miriam Santos apresenta “Reflexões sobre os conceitos de tempo e de crise em tempos de pandemia” através de diversas referências e imagens do fim do mundo no cinema e em outras culturas e civilizações, como os Aborígenes Australianos, Maias e Mapuches. A autora levanta a ideia de que ainda que o início da pandemia de 2020 tenha trazido alarde e medo, a duração do isolamento social passou a revelar pessoas “perdidas no tempo”, que esquecem o calendário e trocam os dias pelas noites e assim, incitam a reflexão sobre novas concepções de tempo, que incluem a ideia de suspensão, em um estado liminar entre o passado e o futuro.

Em um ensaio visual intitulado “Um Lugar em Outro Lugar”, Antônio Carlos Rodrigues Braz ressalta a justaposição de espaços que constitui nossa experiência do presente. A criação de uma instalação onde dois corredores foram postos lado a lado, com painéis e grades que conduzem ao embate entre os lados externo e interno de uma residência, traz à tona o dilema dos espaços na pandemia, que passam a incluir trabalho, descanso, lazer e até reclusão em um único ambiente.

O ensaio visual “Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de memórias de quem já me foi próximo” de Matheus Guilherme Oliveira, apresenta a transformação no olhar do pintor de retratos a partir da pandemia, que permite novas conexões com o outro. Os antigos “olhos nos olhos” se cruzam agora mídia a mídia, o que significa uma transformação tanto na pintura de retratos, quanto na relação com os familiares retratados, que eram fisicamente próximos e se tornam diferentemente presentes.

Iniciando o Dossiê 2 “A Corrente do Tempo: inflexões”, o artigo “Déjà vu: capitalismo à brasileira”, apresenta de forma central a crise de memória histórica que caracteriza o presente brasileiro. Neste trabalho, Maria Ilda Trigo tece informações jornalísticas, históricas, imagens e filosofia de forma a elucidar o cenário político e social que reconhecemos como “um presente”, e que é amplamente baseado em um jogo de retornos e permanências, à forma de um constante Déjà vu. Golpismo,



ditadura, *nonsense*, negacionismo, colonialismo e pseudo-sinceridade se presentificam em uma espécie de redemoinho, em políticas de desmemória, que se expandem para muito além da crise sanitária de 2020 e urgem ser desmontadas.

Cristiane Maria Medeiros Laia, em seu artigo “Alegrias, Micropolíticas e Periferias: Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados” apresenta a possibilidade de olharmos para a realidade corrente além da exclusão que parece inerente ao cenário humano contemporâneo. Sua reflexão sobre a potencialidade e sobre a dinâmica de micropolíticas é contextualizada através de um movimento cultural na periferia da cidade de Duque de Caxias, onde se veem mecanismos de resistência e até mais, de revoluções moleculares – para nos valermos do termo apresentado pela autora, como forma de apontar para mudanças verdadeiras.

O artigo de Antonio Gonzaga Amador, “Sempre a três movimentos da impermanência”, apresenta a relação entre arte, movimento e tempo. A partir da prática de alguns movimentos de yoga, o autor criou imagens em papel, que retratam a passagem do tempo, ou, mais precisamente, nossa vivência da impermanência. Assim, representações de um ‘presente corrente’ passam a nos revelar sua passagem inexorável, matéria indubitável de seu trabalho artístico

Camila Ribeiro de Almeida Rezende nos apresenta a corrente do tempo através da escrita: como “uma escrita corrente”, “uma série continuada de coisas”, nas palavras da autora. Em seu artigo intitulado “A escrita da ciência se faz com emoção: inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente” o chamado a uma ciência efetivamente presente toma forma através da escrita. A construção de binômios como a confiança e o medo, a ideia de bricolagem e de suas peças, guiam o leitor através de uma proposta de presentificação da ciência através da emoção.

Eleonora Menezes Del Bianchi, em sua experimentação sonora intitulada “Diz-Ser-T-Ação: Escolhendo Companhias Através de Um Eu” apresenta o encontro entre seres humanos e deles com a expressão artística, verbal, sonora... Seu trabalho combina sons de digitação a imagens do horizonte em uma grande cidade. As palavras “escritas” pelos sons das



teclas começam então a se configurar como a própria busca por palavras: “qual é a palavra?” – pergunta a autora, como forma de questionar o que se expressa, e o que é o expressar.

“Matéria Escorregadia”, o ensaio visual de Everton Cardoso Leite, revela a fotografia como forma de registro das etapas da construção de uma casa. Sendo um símbolo da estabilidade, a casa é um ser concentrado, uma armadura que permite o paradoxo entre movimentos externos e internos. Enquanto passa o dia e escurece a natureza, luzes se acendem no interior da casa. Assim o autor traça um paralelo entre a tinta, matéria escorregadia, e a memória. Ambas se espalham, penetram, mancham e criam formas e figuras: expressões do tempo e de suas múltiplas passagens.

O ensaio visual “Quando falam as esculturas: performance e memória” de Maíra Freitas e Geovanni Lima levanta o questionamento sobre a presentificação das esculturas: “Mas como fazer falar uma escultura?” – perguntam os autores ao apresentar seu trabalho que inclui as imagens apresentadas no ensaio visual e a performance que as gerou. A escultura-corpo do artista é configurada como interface relacional. Como toda fala se articula com alguma forma de escuta, a interação com transeuntes-ouvintes se torna chave para a reflexão sobre presença e tempo. Além de sua essencial partilha.

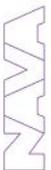
Os artigos livres que compõem este dossiê abordam o design, a música e a literatura. O artigo “Dimensões do design de móveis de Clara Porset na Cuba pós-revolucionária” de Fernanda Quintão, apresenta o trabalho da designer de móveis cubana, delineando aspectos da produção em design industrial na América Latina, mais especificamente na Cuba socialista. Questões políticas, históricas e sociais do contexto dos anos 1960, assim como questões relacionadas ao modernismo do design no contexto cubano são centrais à sua análise, que ainda apresenta a importância de uma narrativa sobre o design industrial latino-americano constituído a partir de experiências de viagens da artista, de suas relações com intelectuais, designers e artistas de vanguarda nas décadas de 1930 e 1940. Neste sentido, a autora apresenta uma corrente do tempo que é composta de memórias, vivências e relações inter-pessoais que se mostram diretamente através da expressão artística.



Dois trabalhos sobre música erudita compõem nosso dossiê: o artigo “Batuque: da resistência à música de concerto. Um olhar sobre ‘Dança de Negros’ de Alberto Nepomuceno”, de Maristela Rocha de Almeida Magalhães; e o artigo de Fernando Vago Santana, “ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes”. Enquanto Maristela Rocha se debruça sobre uma análise detida da obra de Alberto Nepomuceno, ressaltando a passagem do tempo musical em forma de ostinatos, da repetição rítmica e de variações melódicas, como constituintes fundamentais da “Dança de Negros” que dá título à obra musical e ainda a situa na interface cultural entre africanias, religiosidade e música, Fernando Vago apresenta a centralidade da transmissão de conhecimento musical relacionado à performance, exemplificando na obra de Marcelo Rauta a criação de mecanismos que permitam o diálogo e a conseqüente corrente entre músicos que desenvolvem técnicas de interpretação e as partilham em uma performance. Ainda que seu artigo se refira especificamente à “Schoenberguiana”, a necessidade da ampla discussão sobre a transmissão de técnicas interpretativas o coloca em lugar de tematizar diretamente o desenvolvimento de performances de forma mais ampla, o que o autor sistematiza através da criação de quatro passos preliminares, os ATOS que conduzem à apresentação da obra.

A leitura que Ramsés Albertoni Barbosa nos apresenta acerca do tempo se relaciona à sua passagem e à imagem da vida humana como inexoravelmente passageira, assim como representada pela literatura. O artigo “As ruínas de um tempo: o Salão e os Impressionistas” se fundamenta na interpretação do romance francês *Forte como a morte*, de Guy de Maupassant, que constrói uma narrativa sobre o envelhecimento de suas personagens. A passagem do tempo se torna presente através da nostalgia e da tentativa de construir representações de si mesmos, que o autor relaciona ao contexto histórico e social do romance.

O Dossiê *O Presente Corrente* foi o primeiro realizado inteiramente através do sistema OJS (Open Journal System), desde a submissão dos



trabalhos até sua publicação, o que assegura a manutenção de valores importantes para a Revista, como a avaliação cega por pares e o diálogo direto e ético entre autores e pareceristas. Completamos este trabalho com a adoção da licença CC-BY, que garante o direito autoral à republicação, reutilização e modificação dos trabalhos por a cada autor que publica na *Nava*.

O *Presente Corrente* também inaugura a presença de Marcelle Lopes e Marina Casali como membras de nosso corpo editorial. Seu trabalho cuidadoso na divulgação da revista, além da revisão dos trabalhos, ampliou o diálogo da *Nava* com o público: uma das nossas metas principais. Nossa diagramação é de autoria de Hamilton Ferpa. A foto da capa deste volume é de autoria de Marina Casali.

Dossiê#1

O Tempo Corrente: pandemia

Ensaaios

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”¹

Lindomberto Ferreira Alves²

Amanda Amaral³

1

O presente ensaio trata-se, originalmente, do texto curatorial produzido para a exposição “Do escuro do nosso tempo”, dos artistas Esther Almeida e Luis Maria, realizada em formato virtual, como parte da ação “Curadoria em rede”, promovida pela “Plataforma de Curadoria” – coordenada pela Prof.ª Dr.ª Ananda Carvalho, do Departamento de Artes Visuais, da Universidade Federal do Espírito Santo (DAV-UFES).

2

Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestre em Teoria e História da Arte (PPGA-UFES), Licenciado em Artes Visuais (UNAR/SP) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Seus trabalhos ocupam-se em interrogar e (inter)atuar nos limiares entre arte, corpo e cidade, por meio de diferentes padrões de significação e implicação da vida na contemporaneidade. Pesquisa processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, em produções que colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio. Integra o duo “FURTACOR”, em parceria com a artista Amanda Amaral. E-mail: lindomberto@gmail.com.

3

Artista multimídia, pesquisadora independente e arte educadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Residente em São Paulo/SP, se dedica à pesquisa na qual lida com questões de site/non-site utilizando o vídeo, a fotografia e outras linguagens como campo de investigação para tencionar o registro, a documentação e o lugar dessas imagens considerando tipologias, contra-tipologias e narrativas criadas como trajetória de um convite à atenção aos espaços e arquiteturas baldias e abandonadas. Integra o duo “FURTACOR”, em parceria com o artista Lindomberto Ferreira Alves. E-mail: amaralamg@gmail.com.

Resumo

O presente ensaio levanta algumas reflexões pontuais sobre o tempo corrente. Para tanto, toma-se, aqui, como mola propulsora os registros imagéticos e discursivos que compõem a série “*Bucólico Marginal*” (2020), dos artistas Esther Almeida e Luis Maria – que vieram à público recentemente através da exposição virtual “*Do escuro do nosso tempo*”.

Palavras-Chave: Contemporâneo; Arte contemporânea; Isolamento Social; Pandemia

Abstract

The present essay raises some punctual reflections about the current time. To this end, it takes as a driving force the image and discursive records that make up the series “*Marginal Bucolic*” (2020), by artists Esther Almeida and Luis Maria – who recently came to the public through the virtual exhibition “*From the dark of our time*”.

Keywords: Contemporary; Contemporary art; Social Isolation; Pandemic



Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

1º gesto: Abrir o problema em suas muitas dimensões⁴

E Em que tempo vivemos?⁵ Que expectativas podemos ter do tempo que vivemos? O que é possível prospectar desse tempo do “fim” – para não perdermos de vista, aqui, a ressonância do ultimato do pensamento indígena contemporâneo, que perpassa as reflexões de autores como Davi Kopenawa⁶ e Ailton Krenak⁷? Que saídas traçar desse tempo apocalíptico que inocula não apenas o tempo pandêmico, mas, também, o tempo da destruição da natureza e da vida – tempos conjurados às reestruturações do regime capitalístico e cujas feições bárbaras de matriz colonialista asseveram coisas cada vez mais nefastas? Afinal de contas, como sobreviver a esses (e nesses) nossos tempos?



Figura 01. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. Acima: dezessete de junho; cansada de ser matéria. quero ser imaterial e não humana. habitar o que não sei se ainda há lá fora. Autor(a): Esther Almeida; Abaixo: treze de junho. Autor(a): Luis Maria.

2º gesto: Manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro⁸

É o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 65) quem nos lembra: “[...] contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de

4

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. In: *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. p. 239.

5

Refletindo sobre essa questão, o filósofo francês Jacques Rancière (2014) defende a tese de que nós teríamos a oportunidade libertária de viver um tempo próprio, um tempo vivido que não necessariamente se confunde com o tempo objetivo do curso do mundo. Para ele, residiria nessa não coincidência, inclusive, a nossa chance de resistir ao que poderia ser nomeado como o tempo do “fim”. RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In: *Revista Serrote*, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

6

“Pode ser que então, depois de muito tempo, outras gentes venham à existência em nosso lugar. Mas serão outros habitantes da floresta, outros brancos. São essas as palavras de nossos antigos sobre o futuro. Os brancos também deveriam sonhar pensando em tudo isso. Talvez acabassem entendendo as coisas de que os xamãs costumam falar entre si. Mas não devem pensar que estamos preocupados somente com nossas casas e nossa floresta ou com os garimpeiros e fazendeiros que querem destruí-la. Estamos apreensivos, para além de nossa própria vida, com a da terra inteira, que corre o risco de entrar em caos. Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo disso quanto nós! Os xamãs sabem das coisas más que ameaçam os humanos. Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar. Talvez não aconteça agora, mas pode acontecer mais tarde. Então, vão ser nossos filhos, seus filhos e os filhos de seus filhos a morrer” (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 498). Para mais, ver: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

7

“Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida” (KRENAK, 2019, p. 26-27). Para mais, ver: KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

8

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 62.

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”

Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

tudo, uma questão de coragem [...]”. Isso porque para o sê-lo, como reitera em suas reflexões, é preciso ter a coragem de intencionalmente desviar o olhar das luzes do tempo homogêneo do mundo que nos ofuscam para, assim, “‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’” (Ibid., p. 63). Em outras palavras, contemporâneo é aquela ou aquele que tem o desassombro de estabelecer um modo específico de se estar no tempo, sem com ele coincidir, com o intuito de perscrutar nos interstícios, nas opacidades, nas fugacidades, em suma, na “obscuridade” do presente – no que há de mais recente – não só os vestígios de sua origem, mas, sobretudo, a complexidade inapelavelmente intrínseca à singularidade de sua própria época.



Figura 02. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/
Texto, dimensões variáveis. Acima: vinte e seis de junho. Autor(a): Esther Almeida;

Abaixo: vinte um de junho; a lama limpa o que o sabão sujou. imóvel como
estátua, sentir a pele diferente. expandir a matéria. reformular química. recriação.

Autor(a): Luis Maria.

3º gesto: Avaliar com quais forças se irá compor?

Bem, se assim o for, talvez seja mais do que urgente e, portanto, decisivo, como alerta a psicóloga brasileira Leila Domingues (2010, p. 19), “apossar-se das sensações para criar sentidos e por meio desta experiência

9

MACHADO, Leila. À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 19.

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades”. Ainda a esse respeito, ela continua: é “a sensação possibilitando encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Ibid., p. 19). Mas é importante que se diga: de pouco importa a pressa em sentir o escuro do tempo vivido que não cessa de nos interpelar, “(...) sem que o ‘ver’ e o ‘dizer’ sejam sentidos, criem sentidos, componham um corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (Ibid., p. 17). Junto a Leila Domingues, ao que parece, a voracidade em dirigir-se direta e singularmente ao escuro do ‘tempo vivido nas dimensões do mundo’ (para falar como Friedrich Hölderlin), a fim de sentir as sensações que se engendram na relação intensiva com ele, dificilmente sacudirá nossas certezas, quiçá estremecerá nossa insaciável vontade de verdade. A agitação, lembra Leila Domingues (Ibid., p. 18), “parece nos colocar mais em um lugar de surdez, de cegueira, de mudez frente aos acontecimentos”. Lugar cujo ecoar nada circunstancial de que “tudo é vão”, contribui para o distanciamento de uma batalha que, não por acaso, diz respeito à célebre e atual questão foucaultiana¹⁰, reformulada por Leila Domingues (Ibid., p. 19) da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”.



Figura 03. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. À esquerda: dezoito de maio. Autor(a): Esther Almeida; À direita: dezoito de junho. Autor(a): Luis Maria.

4º gesto: Buscar outro chão para se pousar o pé¹¹

Com a emergência da pandemia do novo coronavírus, os artistas Esther Almeida¹² e Luis Maria¹³ se viram condicionados a um retorno às suas cidades de origem¹⁴. Movimentação que acentuou, de modo abrupto,

10

A questão foucaultiana que nos referimos aqui é: o que estamos fazendo de nós enquanto experimentamos a nossa atualidade? Para mais, ver: FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

11

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 90.

12

Artista Visual. Técnica em Meio Ambiente pelo Instituto Federal Fluminense (IFF) e graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Seus interesses de pesquisa se concentram nas seguintes áreas: Sociologia/Antropologia Ambiental; Sociologia Rural; Antropologia Visual.

13

Artista Visual. Técnico em aquicultura pelo Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) e graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Seus interesses de pesquisa se concentram nas seguintes áreas: Antropologia visual; Sociologia do desenvolvimento; Discussão da paisagem e escritas.

14

Embora residam em Vitória/ES, Brasil, Esther Almeida é natural de Bom Jesus do Itabapoana/RJ, Brasil, e Luis Maria de Itaipava/ES, Brasil.

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”

Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

o processo de percepção dicotômica do cotidiano entre campo e centro urbano, cujos trânsitos os perpassam desde suas primeiras afetações. Ao terem seus corpos afastados da lógica cidadina, e desamparados das suas redes de afetos ali consolidadas, estabeleceram, segundo eles

[...] o compromisso de tentar ao máximo nos manter no presente. Um presente prescrito na análise. Presente que olha para o passado, até porque é em parte dele que está nossa apreciação. Um passado que não mora só na saudade da cidade que ficou para trás, mora no álbum de fotos que encontramos na casa da família, no reencontro dos rostos conhecidos [...]. (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 4).

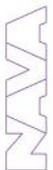
Parecem se apropriar, portanto, do isolamento social, do retorno compulsório ao campo, bem como de sua desaceleração constitutiva para “tornar aceitável a potência estética e espiritual que existe em estar nesse lugar, aqui e agora” (Ibid., p. 4) e talvez, nesse movimento, enfrentar as questões

Como sobreviver a esse período, estagnados pela depressão e ansiedade? Como compartilhar em outras linguagens nossas dores, prazeres, descobertas, transformações, reconexões, espiritualidade, a complexidade contraditória que é viver, e pontualmente falando, viver neste momento? (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 3).

O que chega até nós por interposição das correspondências fotográficas que compõem a série “*Bucólico Marginal*” (2020), de Esther Almeida e Luis Maria, é que estamos diante de artistas que parecem não ter medo ou, mesmo, a menor pressa em sentir a vertigem das sensações intensivas que o escuro do tempo em que vivemos tem sido capaz de suscitar. Indo além, neles não há qualquer horror em ser interpelados pelos efeitos que a questão colocada por Leila Domingues (2010) provoca. Aliás, é defrontando-se com o turbilhão das linhas de tempo que percorrem essa questão, que os artistas instauram¹⁵ um caminho singularmente capaz de enfrentá-la. Junto a ensaísta brasileira Rosane Preciosa (2010, p. 87), poderíamos dizer, inclusive, que seus pés irriquiéticos “procuram terrenos estranhos para pisar. Quanto mais esburacados, pedregosos, enlameados,

15

Para o filósofo francês Étienne Souriau (2015), instauração não é criação ou produção, mas, sim, processo mobilizador de uma operação (trabalho) que inscreve mundos e diferentes modos de existência. Para mais, ver: SOURIAU, Étienne. *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus, 2017.



Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”

Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

mais brincadeiras rendem”. O chão desses jovens artistas é, diríamos ainda junto a Rosane Preciosa

[...] o da ilimitada curiosidade, da bisbilhotice, da expedição exploratória. Nunca está firmemente assentado num lugar. Não é chão para se medir em passadas nem para se calcular a velocidade de um deslocamento. É um chão de farras, de ambulância, de perquirição. Chão de piruetas, de extravagâncias, onde se investigam e inventam formas de caminhar, modos de viver. (PRECIOSA, 2010, p. 87).

Chão ético-estético-político que, apesar de tudo – das mortes, dos adoecimentos, das destituições e das destruições em curso – possibilita vislumbrar alguma esperança, mesmo que provisória, para sobreviver ao tempo do “fim”.



Figura 04. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. Acima: a casa de deus. Autor(a): Esther Almeida; Abaixo: atotô. Autor(a): Luis Maria.

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

5º gesto: Emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros¹⁶

Pouco antes de encerrar suas reflexões no livro “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2011), o filósofo e historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman (2011, p. 155), dispara: “Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo é atravessado por lampejos”. Sobre esse segundo mundo, ele ainda nos diz

[...] nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Ora, se ante as luzes que nos cegam há os que delas desviam o olhar – “há os que se aventuram em produzir desvios”, como nos alerta Rosane Preciosa (2010, p. 39) – esses formariam, segundo Georges Didi-Huberman

[...] uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155).

Comunidades de lampejos intermitentes que parecem instaurar um horizonte ético no qual ética, tal qual defende Giorgio Agamben

[...] não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos, mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade. (AGAMBEN, 2007, p. 61).

E Esther Almeida e Luis Maria parecem não se eximir de emitirem seus próprios lampejos, em requisitarem para si sua própria minoria¹⁷, seu

16

DIDI-HUBERMAN, Georges.
Sobrevivência dos vaga-lumes.
Editora UFMG, 2011. p. 155.

3

A partir da leitura que fazem da obra kafkiana, o termo “menor” qualificaria, para Gilles Deleuze & Félix Guattari (2014), práticas que, reconhecendo os processos de dominação simbólica e material a que estão sujeitas, assumem sua posição de marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos que a circunscrevem, a fim de instaurar desvios em relação ao padrão, ao institucionalizado e àquilo que se estabeleceu como sendo “natural”, forjando, portanto, “os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 37). Para mais, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.



Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

desejo partilhado com essas comunidades. Tanto não hesitam que as 10 imagens reunidas na série “*Bucólico Marginal*” (2020) – elaboradas por eles, nos meses de maio e junho de 2020, e cujo desenvolvimento é instaurado no contexto de quarentena provocada pela COVID-19 – poderiam ser então descritas, tomando de empréstimo as palavras de Georges Didi-Huberman (2011, p. 160), como “imagens-vaga-lumes”, imagens que organizariam “nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua”.



Figura 05. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. À esquerda: vinte e sete de maio. Autor(a): Esther Almeida; À direita: dezoito de junho. Autor(a): Luis Maria.

6º gesto: Aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos¹⁸

Contra a paralisia engendrada nesse cenário apocalíptico, prenehe de imagens outrora consideradas distópicas, os artistas optam por

Sentir ferozmente o quintal, tomar banho de lua e lama, lembrar dos campos abertos e fechados que já exploramos, pegar a bicicleta e fugir sozinho para uma praia secreta ou caminhar nas estradas de chão batido, sentir o ar limpo que um dia sentimos sem estar tão quente por causa do pano que cobre a boca e nariz, fazer uma novena de 90 dias, fazer buquê de flores selvagens, acompanhar a lua, pegar sol na varanda. Com isso, lembrar e recriar o campo que um dia foi nosso lar. Que hoje não é. Mas tem que ser. É de onde viemos. É onde recepcionou nossa volta. Abraçou com todos os espinhos de galhos e picadas de inseto. (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 4).

Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

Se através dos registros imagéticos e discursivos desta série, Esther Almeida e Luis Maria parecem nos chamar atenção para a coragem que envolve a instauração do compromisso de se manter no presente, para nele atrevermo-nos, como reforçam os artistas, a “criar moradas nas contradições” (Ibid., p. 7); a exposição virtual “Do escuro do nosso tempo”, não teria por pretexto outro senão sublinhar: é inalienável “seguir se aventurando nesse fim de mundo. O nosso fim do mundo” (Ibid., p. 7). Não temos dúvidas de que a mostra se trata de uma dessas raras oportunidades na qual podemos, todas e todos, embarcar – via as imagens que compõem esta série – em nossa íntima obscuridade, para nela deixarmo-nos roçar pelos lampejos do desejo que encontram ressonância e potência na pulsão vibrátil e vital de um horizonte ético. Horizonte no qual não só é possível ouvir a voz do chão a nos dizer “cai que eu te cuido” (PRECIOSA, 2010, p. 87); mas, também, horizonte no qual não se elimina a queda, mas, sim, como lembra Ailton Krenak (2020, p. 63), se inventa e se fabrica “milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”. Horizonte esse, por fim, no qual poderíamos sobreviver se entendermos que passa necessariamente pelas nossas gestualidades a possibilidade de adiarmos um cadinho mais o tempo do “fim”. Nesses termos, “Do escuro do nosso tempo” nos questiona: não seriam essas sobrevivências, esses pequenos lampejos que resistem ao momento de perigo eminente no presente, que conteriam no final das contas os germes de algo por vir, de outros devires possíveis?

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

ALMEIDA, Esther; MARIA, Luis. Bucólico marginal: uma experimentação em tempos pandêmicos. In: *Fórum da Imagem – Construção de Imagens Urgentes*. Vitória: Galeria Homero Massena, 2020. p. 1-8. Disponível em: <https://forumdaimagem.files.wordpress.com/2020/08/4bucolico-marginal_uma-experimentacao-em-tempos-pandemicos.pdf>. Acesso em: 10 de out. de 2020.



Outro chão para se pousar o pé: ou, seis gestos
provisórios para sobreviver ao tempo do “fim”
Lindomberto Ferreira Alves
Amanda Amaral

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. In: *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981/1644>>. Acesso em: 02 de mai. de 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, Leila. À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In: *Revista Serrote*, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

SOURIAU, Étienne. *Los diferentes modos de existência*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

O olhar para fora: Kátia Prates diante da pandemia

Mirna Xavier Gonçalves¹

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo explorar algumas das possibilidades do trabalho de Kátia Prates (Porto Alegre, 1964), especialmente se visto diante do cenário atual brasileiro, que envolve uma catástrofe pandêmica. O texto discorre sobre a capacidade apresentada pelo conjunto de obras de Prates como potentes lentes sob as quais pode-se sensibilizar o cotidiano maçante da pandemia.

Palavras-Chave: Poética, Paisagem, Pandemia

Abstract

This essay seeks to explore some of the possibilities from Kátia Prates' work (Porto Alegre, 1964), especially when seen from the point of view of the year 2020 in Brazil, assaulted by the pandemic. The work discusses Prates' work in the capacity of a potent filter in which the daily life within the pandemic can be at an ease.

Keywords: Poetics, Landscape, Pandemic.

1

Mestra em Artes Visuais (Ensino e Percepção Estética) pela Universidade Federal de Pelotas. Mestranda em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com pesquisa financiada pela CAPES. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras, professor do PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



A revisão da paisagem como assunto de interesse dentro do campo da arte é recorrente: a potência da dúvida de Cézanne reverbera através dos tempos e rende observações pós-modernas para a questão do olhar, da representação e da recepção da paisagem, bem como inúmeras outras dúvidas desdobradas a partir daí. Quando estes levantamentos atingem o cotidiano atarefado do século XXI estes recebem a carga de uma época que nos lança de um lado para o outro sem que tenhamos acesso a momentos de pausas para reflexão.

Estes instantes de pausa são apontados por Jonathan Crary como uma preciosidade contemporânea, especialmente quando leva-se em consideração a natureza ininterrupta da lógica do mercado – que visa manter-nos atrelados ao trabalho e ao consumo vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. Tendo este cenário como plano de fundo, como pode o cotidiano pós-moderno ser contemplado pelo tesouro da suspensão de atividades em prol de um olhar contemplativo?

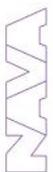
Algumas respostas nos são oferecidas através do trabalho artístico da porto-alegrense Kátia Prates (1964 -), que nos incentiva a realizar movimentos de reflexão: seus trabalhos elaboram o próprio ato de olhar para uma obra de arte como uma ação subversiva à correria cotidiana. Fotografias que revisitam cenários da nossa recorrência, como por exemplo paredes, nos convidam a encontrar grandeza e sensibilidade em ocasiões que damos como corriqueiras e constantemente ignoramos.

Em sua fala, no mestrado em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul², Kátia comenta sobre suas experiências trazendo o ato de olhar como uma ação ativa, mesclando seus interesses entre o oculto e o visível, convidando o público para este debate. Esta é uma das aproximações presentes em seu trabalho *Espíritos VII*, que se utiliza do neveiro de gelo seco dentro de uma sala fechada para jogar com a noção de percepção espacial dos observadores, que navegavam a área tateando por referências de espaço.

O conceito de percepção de visualidades segue recorrente no trabalho da artista, que mais tarde em *Dioramas*, encontra intersecções possíveis entre a figuração presente em brinquedos de plástico e a abstração de sólidos geométricos moldados em acrílico, brincando com os limites da

2

Fala proferida virtualmente no dia 24 de setembro de 2020 para a turma número vinte e sete do mestrado em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul dentro da disciplina de Leitura de Obras de Arte I, ministrada pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky.



forma, da cor, de texturas e outras características divididas pelos objetos em questão.

Os trabalhos que terão ênfase neste ensaio trazem as proposições entre os limites do abstrato e do figurativo através de fotografias de paisagens que jogam com o olhar para o cotidiano: céus azulados, copas de árvores, massas de água de rio e, por fim, paredes. Todos estes tomam os limites do suporte, preenchendo-o e favorecendo perguntas sobre o caráter da paisagem, da abstração, e da relação perceptiva do sujeito com seus arredores, sejam eles do campo da natureza ou do campo da cultura.

Estas obras, como já brevemente pontuado, levantam considerações relevantes ao campo da abstração: uma imagem de forte caráter indiciário, vinda do escopo da fotografia, transborda para a área da abstração e levanta questões sobre como se compõe o campo do abstrato, do representativo e do icônico.

Graças a estas fotografias somos levados a refletir se, por exemplo, elementos que encaramos na nossa rotina poderiam estar na obra tanto quanto aquelas árvores ou aquele céu. E ainda: Seria este céu o mesmo que o público vê de suas casas? Se não é, quais as mudanças? Como o público pode perceber estas variações? Como se constituiria o interesse por esta questão para o observador?

A indagação sobre o caráter da paisagem, das possíveis abstrações que a compõem e a iminente mescla entre arte e vida são também levantadas pela artista visual Eduarda Gonçalves³, conterrânea e contemporânea de Kátia Prates que desenvolve uma pesquisa acadêmica e poética que abraça as possibilidades do que pode ser considerado paisagem, examinando como ela se desenvolve e se desdobra dentro do cotidiano pós-moderno, levantando quais questões envolvendo seu aspecto visual podem ser levados ao abstracionismo.

Tanto Prates quanto Gonçalves interessam-se na possibilidade de quebrar o transe mecânico da vida contemporânea através da arte, propondo revisitações e novas observações de suas cenas e questionando sobre a desvalorização que a maioria da população impõe aos seus arredores.

Como já previsto por Néstor García Canclini, o elo entre o que ocorre no cotidiano e o que é feito no campo da arte é inquebrável. A arte e o

3

Eduarda Azevedo Gonçalves.
Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/5301588/eduarda-azevedo-goncalves>>.
Acesso em 24 de setembro de 2020.

contexto no qual ela é feita, no qual ela circula e, acima de tudo, no qual sua presença reverbera com maior intensidade são pontos consideráveis ao tecermos reflexões sobre este campo.

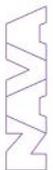
Dito isto, diante da pandemia de COVID-19 que atingiu o Brasil no ano de 2020 tornamo-nos incapacitados de uma troca de ares: a maioria de nós encontra-se em reclusão parcial, sendo incentivado a olhar dia após dia para o mesmo cenário. Os que se encontram em suas casas há meses veem-se diante dos mesmos cômodos e janelas, encarando a cidade com ares de aborrecimento.

O trabalho destas duas artistas vem como um imenso respiro para esta densa realidade: uma simples parede ao lado de alguém pode prover algum tipo de experiência estética através de seus nuances quase imperceptíveis de cor, suas manchas, suas rachaduras e texturas; as luzes noturnas da cidade podem ser vistas com acalento, jogando com as dualidades de escuridão e claridade; o apagamento dos azulejos de um banheiro podem ser interessantes. Basta um olhar sensível, ou indireto, como tecem as palavras de Marly Meira diante da reflexão de Ítalo Calvino.

A autora retoma o mito grego da Medusa, no qual o herói Perseu se vê diante do desafio de decepar a cabeça da Górgona sem se deixar ser petrificado por seu olhar. Ele a encara diante de um reflexo no seu escudo e consegue ser bem sucedido em seu feito, escapando vivo com a cabeça da Medusa em mãos. A analogia com o olhar petrificante do mundo é trazida por Calvino e Meira menciona: "O escudo foi o artifício que permitiu olhar a figura que encarasse a realidade, nesse mito. Impossível olhar diretamente para ela, ninguém suporta o terror de perto." (MEIRA, 2001, p 103).

A arte fornece, de acordo com esta autora, um modo de olhar de soslaio para aquilo que é aterrador, como é o caso do ambiente pandêmico: "Olhar por meio do escudo mostra o recurso do artista que, com sua astúcia, estabelece uma relação enviesada com a vida. Trata-se de uma tática que, sendo estética, é, igualmente, ética e política." (IDEM, p. 103)

No momento da pandemia, no qual espaços que serviam de simulacro, como espaços virtuais, se tornam espaços cada dia mais habitados enquanto os espaços reais são ignorados, o olhar trazido por Kátia Prates é a chave para abraçarmos os microcosmos que cada um de nós habitamos: ela abre



a possibilidade de um diálogo com um mundo que, em 2020, mostra-se hostil. Nas palavras de Marly Meira:

Na sensível possibilidade de inverter a ordem do mundo, está também a oportunidade de reciprocidade, do diálogo, que a arte oferece. A imaginação assume uma poderosa força estratégica convertendo-se em um poder de permutação e metamorfose ao vestir a roupagem que a forma plástica lhe apresenta. (IDEM, p. 104).

O ato intimista de revisitar seu próprio cotidiano se mostra necessário neste contexto, e a artista provê com esta necessidade fazendo ela própria esta troca com a paisagem de dentro e de fora dos lares.

A arte aqui, portanto, mostra-se valiosa para sustentar o tão buscado respiro já comentado por Jonathan Crary, que concorda com Meira neste quesito. A força de trabalhos como os de Prates amparam o sujeito diante do nosso cotidiano pandêmico e nos convida a resistir às dificuldades através de um olhar sensível.

Referências:

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Sociedade sem Relato*. Editora EdUSP: São Paulo. 2012

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PRATES, Kátia. *Works*. Disponível em <<https://katiaprates.carbonmade.com>>. Acesso em 20 out 2020.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação Estética, Arte e Cultura do Cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (Org). *A educação do olhar no ensino das artes*. 2.ed. Porto Alegre: Mediação, 2001. p.119-140.



Em tempos de quarentena, o que mais te aprisiona?

Carla Luã Eloi¹

Dias desses, antes desse caos todo da quarentena, andando pela rua, observei um grupo de amigos sentados à mesa de um bar. Bebiam, conversavam, riam muito, estavam genuinamente felizes. Do outro lado da rua, vi uma mulher olhando para eles, por trás das pesadas grades da janela. Não dava pra ver bem o seu rosto, estava bem escuro e ela estava escondida parcialmente pela enorme samambaia pendurada no teto. A única certeza de que estava ali era quando algum veículo passava e jogava a luz dos faróis contra aquele lado da rua, iluminando vagamente aquela presença.

Nesses momentos de pouca luz, pude ver uma mistura de medo e vergonha em seu rosto tristonho, enquanto ela quase invejava o riso solto do grupo no bar. Era como se ela quisesse sair e interagir com aquelas pessoas, talvez tivesse um crush entre eles, mas por algum motivo, a angústia no seu olhar tornava a distância entre ela e aquele bar muito maior do que simplesmente o atravessar da rua.

Aquela imagem me acompanhou até eu chegar em casa, e como aquela angústia pareceu familiar. Quantas vezes já me senti presa em minha própria mente? Por convenções sociais, pela falta de tempo, pela rotina, pelos problemas, pelos meus traumas, medos e paranoias. Quais monstros imaginários me prendem e me isolam? Qual a distância entre onde estou e o mundo que sequer me enxerga, mundo que eu sempre olhei de longe dentro da minha própria bolha, sem nunca fazer parte?

1

Carla Luã Eloi é escritora, videomaker e produtora cultural. Graduada, em 2014, no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ). Pós-graduada, em 2016, no curso de Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, também pelo IFRJ. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2020.



Foram muitas perguntas para processar naquela noite de insônia. E durante esse período de quarentena e isolamento, por que não retomar essas reflexões, numa proposta de um exercício saudável de autoconhecimento, para ocupar a mente com outra coisa além do Corona Vírus e do *Bolsona Vírus*...

Tem tanta coisa que nos prende, que nos paralisa e que nos isola. O capitalismo é uma delas, mas não vamos falar sobre isso agora. Se você parar para pensar em tudo que você quer ou quis fazer na sua vida, mas não faz por medo, você com certeza terá uma lista bem grande pra contar. Medo da rejeição, por isso não se arrisca; medo de falhar, então sequer tenta; medo da solidão, então se submete a relacionamentos abusivos (amizade também é relacionamento e pode ser abusiva)... O medo é uma falha estratégica em nossas próprias mentes, que nos impede de avançar em direção ao desconhecido – não é referência a *Frozen 2* – mas assim como em *Frozen 1*, o medo pode te isolar e se tornar sua própria prisão – esse filme é tão incrível, em tanto níveis.

Naturalmente, muitos medos e traumas podem (devem) ser trabalhados em terapia, com acompanhamento psicológico, mas primeiramente, é preciso entender e reconhecer esse medo como algo que te aprisiona, somente a partir desse entendimento é que você vai buscar a melhor forma de lidar com ele. Em 2017, o Coletivo MINA – *Medeias In Art* montou um texto meu no teatro, chamado *Outros Assuntos da Alma*, que tem o seguinte diálogo sobre medo e acho que se encaixa maravilhosamente aqui:

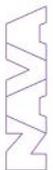
Lisa: O medo a mantinha a salvo.

Bia: O medo a mantinha aprisionada.

Lisa: Ela precisava se proteger.

Bia: Ela precisava viver. Ela precisava se libertar.

A timidez e a vergonha também te isolam, elas te afastam das pessoas com quem você quer conversar, fazer amizade, ter um romance, das oportunidades de trabalho ou de estudo que possam aparecer no seu caminho, são outros monstros que a gente cria e deixa crescer dentro de nós, até que eles passam a nos acorrentar.



O armário (LGBT) é uma prisão. Pra quem passou metade da vida dentro dele ou pra quem ainda está, você sabe exatamente porque consegui me identificar tanto com aquela mulher angustiada, escondida, observando outros escancararem sua felicidade. Essa angústia é muito familiar e desesperadora, que leva muitas pessoas a não aguentarem a própria vida. Essas prisões invisíveis fazem mais do que prender e isolar, elas torturam, elas matam lentamente. Na maioria dos casos, quem sai do armário, por mais perdas que tenha – às vezes perdendo até o lugar para morar, a família, amigos, empregos, etc. – sabe que não há nada como o sentimento de ser livre.

O preconceito ele prende e isola. Já deixei de aceitar oportunidades de emprego, estudo ou até de intercâmbio no exterior, porque pensa comigo: pessoa negra, LGBTQ+, periférica trabalhando/estudando num país ou bairro elitizado: Minha vida ia ser um inferno – era a primeira coisa que eu pensava. Imagina um garoto pobre de favela que ganha bolsa integral para fazer medicina numa faculdade particular, cheio de filhinho de papai que é contra cotas e contra bolsas. A vida desse garoto vai ser um inferno enquanto ele ocupar esse espaço e em todos os outros que ele vier a ocupar depois disso. Então a gente vai se acostumando a não ocupar esses espaços, para evitar sofrer preconceito.

Não sei vocês, mas para mim uma das piores coisas da vida é ir num evento e ser a única pessoa negra. Então, novamente, a gente para de frequentar esses espaços. E já disse a grande Elisa Lucinda, em algum vídeo que vi na internet: *“se tem territorialidade, tem apartheid”*. O preconceito também nos isola na nossa bolha, porque a gente não tem tolerância com pessoas e pontos de vistas diferentes dos nossos. Existe o distanciamento saudável, porque realmente, não faz o menor sentido querer diálogo com fascista, mas existe o distanciamento que nossa própria vivência e ideologias nos impõe, que nos afasta de pessoas próximas, mas com vivências diferentes das nossas.

Existem tantos mundos dentro deste mundo, uma realidade diferente a se conhecer, de acordo com o ponto de vista e bagagem de cada um. A questão é, quantos mundos cabem no seu mundo? Quantas realidades a sua bolha social te permite enxergar além da sua? Você é capaz de se colocar no lugar do outro, inclusive, das prisões deste outro que podem ser diferentes das suas?



Helen: O grande problema dos outros é que não é problema seu. (Trecho da peça Outros Assuntos da Alma)

Pensando especificamente naquela mulher ali, vendo o mundo à distância estando tão perto, mas sem fazer parte dele, porque o mundo que ela admira não consegue sequer enxergá-la. Outro sentimento bem familiar. Você já se sentiu assim? Insignificante? Apenas mais um no meio da multidão? Seus vizinhos sabem que você existe? Seus professores? Seus chefes? Sua família? Será que você mesmo se lembra que você existe?

Talvez, esse momento de quarentena seja um momento para refletir sobre como uma só pessoa tem impacto no coletivo – pro bem ou pro mal – como uma pessoa decidindo ir a uma festa, pode causar a morte de outras, ou uma pessoa decidindo comprar uma quantidade desproporcional de comida ou álcool, pensando somente em si, pode deixar tantas vulneráveis. Mas também como um operário parando de trabalhar, faz os empresários pirarem, imagina se a gente faz uma greve geral quando eles ameaçam nossos direitos...

Cada vez que você se sentir insignificante ou só mais um na multidão, lembre-se deste momento na nossa história. O mundo pode até fingir não te ver, por medo, por preconceito, por estratégia de dominação, por *n* motivos, mas você pode acender a luz, sair de trás da janela, falar o que você pensa, ser quem você é, reivindicar o seu direito de ser escandalosamente feliz. O mundo é muito grande para você apenas atravessar a rua para alcançá-lo, mas ele "*pode ser muito pequeno, se você limitá-lo ao que você conhece*" (frase de Yuuko Ichihara, personagem do mangá xxxHolic), então comece devagar.

Primeiro, reconheça seu valor, depois, comece definindo seu pedacinho no mundo e o ocupando, fazendo parte importante nesse pedacinho, fazendo a diferença no seu mundo. O mundo pode ser aquilo que você faz dele, pelo menos, aquilo que você faz do seu mundo. Depois, tente abrir pequenas janelas na sua própria bolha e tente conhecer o mundo de outra pessoa, de outro grupo, pratique a empatia, a capacidade de se colocar no lugar do outro.

O que te move? O que te faz sair da cama de manhã? O que te faz deitar a cabeça no travesseiro e pensar: esse dia foi produtivo? Como



Em tempos de quarentena,
o que mais te aprisiona?
Carla Luã Eloi

pode vencer seus medos? O que te faz sentir-se livre? O que te faz feliz? Depois de responder a essas perguntas, você terá seu plano de metas para executar e organizar o seu próprio caos, o seu próprio mundo, saindo de uma série de prisões, atravessando a rua e indo curtir a vida que você quer. Isso não é papo motivacional, porque já aviso logo que você não vai fazer isso da noite pro dia, é processo, é lento, mas tudo começa com reflexões e autoconhecimento. Então reflita sobre suas próprias prisões e todos os lugares que você deixou de chegar, todas as coisas que você deixou de fazer, sobre seus próprios sentimentos e sua mania de se colocar em isolamento, que te priva de viver a vida que você quer. Reflita sobre sua própria bolha, que tem te mantido isolado de tantas coisas, sem você sequer perceber. Pare de admirar a vida pela janela. Vá lá e viva. Sua vida é tudo que você tem, então aproveite bem a sua. E, principalmente, não deixe sua bolha te impedir de enxergar quem segue escondido em suas próprias prisões, em suas próprias limitações. Enxergue além do seu próprio mundo, para que todos os mundos possam existir em harmonia, e todos possam ser livres de toda e qualquer prisão que os mantém amedrontados.

Reflexões sobre os conceitos de tempo e de crise em tempos de pandemia

Miriam de Oliveira Santos¹

Resumo

O objetivo deste ensaio é refletir sobre os conceitos de tempo e de crise, relacionando-os com as medidas de distanciamento social implantadas para conter a pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: tempo, crise, COVID-19, pandemia.

Abstract

The purpose of this essay is to reflect on the concepts of time and crisis, relating them to the social distancing measures implemented to contain the COVID-19 pandemic.

Keywords: time, crisis, COVID-19, pandemic.

1

Professora Associada da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), vice-coordenadora do NIEM - Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios e investigadora colaboradora no CinTurs - Research Centre for Tourism, Sustainability and Well-being da Universidade do Algarve (Portugal).



O fim do mundo foi anunciado diversas vezes tanto na ficção quanto na vida real. O “bug do milênio” em 2000 é um exemplo em que o assunto virou manchete mundial, prevendo o caos nas comunicações e em tudo que dependesse da informática para funcionar. Contudo, mundo não acabou, os sistemas de informação não pararam de funcionar e entre mortos e feridos salvaram-se todos. Em 2001, com o ataque as torres gêmeas de Nova Iorque, há um novo alerta de fim do mundo, choque de civilizações, etc. Depois foram as previsões relacionadas ao calendário maia que, de acordo com essa corrente, o mundo tinha data certa para acabar: 21 de dezembro de 2012².

Todavia é na ficção que a ideia de fim de mundo é mais frequente. Livros e filmes discutem incansavelmente o fim do mundo, seja ele causado por ataques alienígenas, por vírus desconhecidos ou pela ganância humana que destrói o planeta: *A guerra dos mundos*³, *2001: uma Odisseia no espaço*⁴, *Planeta dos macacos*⁵, *Epidemia*⁶, etc.

Este tema também é muito explorado na religião. Para o mundo cristão-ocidental a referência mais frequente é o apocalipse – e não por acaso Francis Ford Coppola chamou seu filme seminal de *Apocalypse Now*⁷ – mas o fim do mundo é tema recorrente de praticamente todas as cosmologias. O dilúvio, por exemplo, que acaba com a humanidade não é exclusivo da bíblia cristã, mas aparece muito antes entre os hindus, sumérios, egípcios, irlandeses, chineses, aborígenes australianos, maias e mapuches.

Só que o dilúvio nunca é um fim definitivo, em todos os mitos no qual ele aparece existem aqueles escolhidos destinados a repovoar uma terra que, purificada pela água (ou pelo sangue) está pronta para recomeçar. E talvez esteja aí a ideia mais interessante relacionada ao fim do mundo. Nunca é algo definitivo “fim e acabou”, pelo contrário, é sempre um fechamento do ciclo, o fim de uma era e o começo de outra. Nas discussões sobre o calendário maia e o fim do mundo sempre havia alguém para lembrar o conceito de tempo circular. De que se fecha um ciclo e se começa novamente.

Todo final de período traz consigo um novo começo e uma esperança de transformação, de que ao recomeçar faremos melhor. As religiões que acreditam no conceito de reencarnação são um exemplo claro desse

2

Recentemente a previsão foi atualizada com base na mudança do calendário juliano para o gregoriano e decretou-se que o fim do calendário maia ocorreria em agosto de 2020. Como sabemos, o mundo também não acabou nesta data.

3

Clássico da literatura, *Guerra dos Mundos* de H.G. Wells, teve várias adaptações, sendo a mais célebre a de Orson Welles para o rádio, que causou tumulto geral, pois as pessoas acreditaram mesmo que o planeta estava sendo invadido por alienígenas.

4

Lançado, em 2 de abril de 1968, dirigido por Stanley Kubrick, 2001 – *Uma Odisseia no Espaço*, virou um clássico que discute a ideia de superação do homem pela máquina e do tempo circular.

5

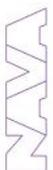
Planeta dos Macacos é uma franquia de mídia de ficção científica americana que consiste em filmes, livros, séries de televisão e outras mídias sobre um mundo onde seres humanos e macacos inteligentes se confrontam. A série começou com o autor francês Pierre Boulle na novela de 1963 *La Planète des Singes*. A adaptação para o cinema de 1968, *Planet of the Apes*, foi um sucesso comercial e de crítica, iniciando uma série de sequências e obras derivadas.

6

Filme de 1995 dirigido por Wolfgang Petersen. Fala de uma epidemia que se espalha rapidamente pelos EUA.

7

Apocalypse Now é um filme épico de guerra norte-americano de 1979 dirigido por Francis Ford Coppola e escrito por John Milius. Baseado no romance *No Coração das Trevas* de Joseph Conrad. Após seu lançamento, ganhou ampla aclamação crítica e seu efeito cultural e temas filosóficos têm sido largamente discutidos desde então. Hoje é considerado como um dos melhores filmes de todos os tempos.



Reflexões sobre os conceitos de tempo
e de crise em tempos de pandemia
Miriam de Oliveira Santos

pensamento: estamos aqui, estamos sofrendo, mas este é um aprendizado que nos levará a sermos melhores. De certa forma é o que encontramos refletido também na cultura pop com filmes como *Feitiço do Tempo*⁸ e *Questão de Tempo*⁹.

Contudo, o “fim do mundo” que se anuncia no ano de 2020 começou clássico com o número absurdo de mortes, hospitais lotados e uma doença altamente contagiosa¹⁰. Atualmente, pelo menos no Brasil, ele ganhou novos contornos. Com as medidas de distanciamento social e o *home office* observamos cada vez mais casos de pessoas “perdidas no tempo”: não sabem em que dia do mês ou da semana estão, dormem de dia e trabalham de noite, passam dias de pijama e perderam a maior parte das referências temporais.

Nas revistas e jornais achamos depoimentos de especialistas de diversas formações que afirmam, por exemplo:

“Nessa quarentena, um paciente me disse que vive um fim de semana que não acaba nunca e não tem perspectiva de acabar. Isso torna a gente mais indisciplinado”, diz Francisco Hora (Coordenador do Laboratório do Sono do Hospital Português)¹¹

Em uma reportagem do jornal Correio da Bahia, encontramos:

(...) a quebra da rotina causada pelas medidas de distanciamento social para conter o coronavírus tem alterado a noção de tempo de muita gente. O psicanalista Miguel Gomes relaciona essa tendência com a sensação que se tem quando se está de férias. “Você perde a rotina do trabalho, do colégio, e fica sem saber direito se é segunda-feira, terça-feira”, comentou. “É essa falta de uma rotina já estabelecida que se impõe a você. Isso, de certa forma, é um marco no dia a dia que ajuda a gente a organizar o tempo.” (...) “Quando a gente organiza o tempo, ajuda a organizar também a cabeça. E não é só para ele passar mais rápido durante quarentena, mas é uma coisa estruturante.”¹²

Para entender melhor a questão buscamos respostas nas teorias antropológicas sobre o “presentismo forçado” (Guyer, 2007), isto é, o um

8

Feitiço do Tempo (Groundhog Day)
Estados Unidos, 1993, Sinopse:
Um repórter que vai cobrir o “Dia da Marmota” fica preso no tempo, acordando sempre no mesmo dia.

9

Questão de Tempo (About Time)
2013, 123 minutos. Sinopse: Ao completar 21 anos, Tim descobre que os homens de sua família têm a capacidade de viajar no tempo. Ainda que não possa alterar o rumo da História, pode mudar os acontecimentos de sua vida. Assim, decide voltar alguns dias para arranjar uma namorada. É quando conhece Mary, por quem se apaixona.

10

Em dezembro de 2019, foram identificados os primeiros casos da doença pelo coronavírus 2019 (coronavirus disease 2019 – Covid-19), ocasionada pela presença de um novo coronavírus, da síndrome respiratória aguda grave do coronavírus 2 (severe acute respiratory syndrome coronavirus 2 – Sars-CoV-2), originário de Wuhan, Hubei, na China. (...) A rápida progressão da pandemia de Covid-19 foi declarada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional. Por ser uma doença com alto potencial de transmissibilidade, por meio de gotículas ao tossir, espirrar ou falar, condutas de distanciamento social, quarentena e isolamento foram adotados em diversos países, além de instruções de higiene e etiqueta respiratória. (Ferreira et al., 2020, p.1)

11

Disponível em: <<https://canabravafm.com.br/2020/05/11/perdidos-no-tempo-como-a-pandemia-fez-as-pessoas-perderem-a-nocao-dos-dias-e-ate-sonharem-mais/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

12

Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/perdidos-no-tempo-como-a-pandemia-fez-as-pessoas-perderem-a-nocao-dos-dias-e-ate-sonharem-mais/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.



sentimento de estar preso no presente e de ser incapaz de planejar o futuro. Ringel (2020) esclarece melhor:

No momento, não sabemos quando poderemos ver nossos entes queridos novamente ou quando poderemos sair de férias. Mais do que isso, muitos de nós não sabemos quando voltaremos ao trabalho – ou mesmo se teremos um emprego para o qual voltar. No meio dessa crise, é difícil imaginar um futuro que pareça diferente do presente.

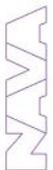
E acrescenta:

Os “tempos do coronavírus”, na realidade, consistem em diversos tempos, como “o tempo de lockdown”, “a quarentena” ou “o tempo em home office”. Aprendemos a viver esses novos tempos presentes. (RINGEL, 2020)

Contudo, é importante não esquecer que o presentismo não começa com a pandemia de COVID-19 e com as medidas de distanciamento social.

O presentismo a que estamos submetidos na atualidade, quando, além do corte com o passado, também as conexões com o futuro estão rompidas pela falta de utopias, parece tornar esse drama eterno: o risco de se viver sem referências e sem perspectivas faz essa modernidade ser vivida na forma do drama e leva à produção de memórias em excesso, numa busca permanente de referências, laços, vínculos de identidade que apaziguem a existência do homem moderno. (CHUVA, 2012, p.12)

Em consonância com o que aponta Chuva (2012), constatamos uma “hipertrofia de presente” que, segundo Hartog (2014), caracterizaria a nossa época. Jameson (2002) fala em um “novo padrão não cronológico e não temporal de imediatismos” resumido como uma “redução ao presente” (Jameson, 2002, p.707-709). Contudo, nem todos veem o presentismo como um problema. É com base nesse contexto que se deve entender a afirmação de Ford, para quem “Queremos viver no presente e a única história que vale alguma coisa é a história que fazemos hoje.” (FORD, 1916, p. 10).



Reflexões sobre os conceitos de tempo
e de crise em tempos de pandemia
Miriam de Oliveira Santos

Retomando a questão do tempo na quarentena, podemos refletir que o tempo é marcado por acontecimentos e todos os dias parecem iguais porque as atividades que desempenhamos não variam. Mesmo os povos que não usam calendário marcam o tempo pelos acontecimentos: o tempo das secas, das cheias, da pesca, da caçada, etc. Ainda usando a citação de Chuva (2012), podemos refletir que atualmente a sensação de estarmos em um presente eterno se dá não por falta de utopias, mas de perspectivas. Ao perder a capacidade de fazer planos porque não controlamos as variáveis ligadas à pandemia – ao desenvolvimento da vacina, a virulência da pandemia e as normas de controle da autoridade sanitária – nos sentimos impotentes.

Todavia, se a maioria se sente em um tempo de suspensão, em um estado liminar entre o passado e o futuro, existem aqueles que se voltam para o passado como um refúgio, como uma idealização dos dias felizes em que não havia crise e se sabia o que fazer. Essa atitude explica a ascensão do conservadorismo e da religião nos momentos de crise.

Afinal, religiões são conservadoras por definição, compostas por dogmas, isto é, verdades indiscutíveis, e pretendem ser sempre o ponto imutável em um mundo em transformação, contudo nenhuma religião sobrevive se não se adapta às transformações da sociedade.

Analisando os dicionários Houaiss (online) e Antenor Nascentes (1932), descobrimos que o substantivo crise vem do latim *krisis* e significa “momento de decisão, de mudança súbita”. Tem o mesmo radical que *krino*, que significa “separar, depurar”. Na medicina, é o momento que define a fase decisiva de uma doença: evolução de uma doença para a cura ou para a morte. Em economia, é “fase de transição entre um surto de prosperidade e outro de depressão, ou vice-versa”. Há consenso entre pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que a crise leva à ruptura do estado anterior, e acontece em um momento em que indivíduos e/ou comunidades estão em estado de incerteza temporária e dilema, mas também estão cheios de novas possibilidades¹³.

No entanto, como os momentos de crise são também de transformações, trazem consigo insegurança e incerteza. A grande crise que resultou da transição do feudalismo para o capitalismo levou Marx a afirmar que “tudo que é sólido desmancha no ar”. (MARX e ENGELS, 1988)

13

O que nos leva de volta aos mitos de fim de mundo que tratamos no início deste ensaio.



Contudo a crise é um ponto de inflexão, um momento de não retorno, que conduz inevitavelmente a um desenlace. As noções de tempo que examinamos já estavam postas há mais de duas décadas, mas só agora se agudizaram, saindo dos debates acadêmicos e ganhando as mídias e os consultórios médicos. Da mesma forma, a crise econômica já estava posta e foi agravada tanto pela pandemia quanto pelas medidas destinadas a combatê-la.

Os romanos tinham um deus chamado Janus que regia as mudanças e transições, mas também os inícios e os términos, ele conectava o passado e o futuro, nos lembrando que em tempos de crise ganhar ou perder significa recomeçar.

Assim como os antigos romanos faziam há milhares de anos, podemos manter e criar nossos próprios rituais para tirar o melhor proveito das transições e portas, tanto figurativas quanto literais. Hoje, o culto de Janus pode ser descrito como uma busca por esperança. Uma esperança que nos ajuda a superar o conflito interno que é percorrer um novo caminho, na incerteza do futuro e vivenciando as mudanças inevitáveis.

Referências

CHUVA, Márcia. Introdução. História e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 34, 2012, p. 11-24.

FERREIRA, JD; LIMA, FCS; OLIVEIRA, JFP; CANCELA, MC; SANTOS, MO. Covid-19 e Câncer: Aspectos Epidemiológicos. Revista Brasileira de Cancerologia, 2020. 66(Tema Atual):e-1013.

FORD, Henry. Fight to disarm his life's work, Henry Ford vows. The Chicago Daily Tribune, p. 10, 25 mai. 1916.

GUYER, Jane I. Prophecy and the near future: Thoughts on macroeconomic, evangelical, and punctuated time. American Ethnologist. Vol. 34, n. 3, August 2007, p. 409-421.

HARTOG, François. Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.



HOUAISS, Dicionário Eletrônico. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0>. Acessado em: 01 jul. 2020.

JAMESON, Fredric. 2002 A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present. London: Verso, 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. O Manifesto Comunista. 3ª edição, São Paulo, Global, 1988.

NASCENTES, Antenor. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

RINGEL, Felix. Como a pandemia mudou nossa percepção do tempo. Nexo Jornal. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/externo/2020/06/26/Como-a-pandemia-mudou-nossa-percep%C3%A7%C3%A3o-do-tempo>>. Acessado em: 01 jul. 2020.

Ensaaios visuais

Um Lugar em Outro Lugar

Tonil Braz¹

No momento em que escrevo este texto estamos imersos na maior crise sanitária e social desta geração, até então. Com a crise, são inevitáveis as mudanças nos hábitos, na rotina e até mesmo nos lugares momentaneamente transmutados em *outros* (FOUCAULT, 2013).

Nesses dias suspensos remexo em minha gaveta de produções visuais e me deparo com a instalação *Um Lugar Em Outro Lugar*². Simultaneamente me questiono sobre a potencialidade desvelada da obra com avanço dos dias. Novas percepções não estão atreladas somente ao amadurecimento do olhar, mas também ao contexto social ao qual a obra se reapresenta.

Na instalação dois corredores foram postos lado a lado. No primeiro, um emaranhado de linhas de grade de segurança buscava estreitar a passagem do corpo do participante, contando em seu percurso com três painéis intercalados com três televisores projetando no espaço suas grades de programação. No corredor lateral, um painel de grade foi inserido em frente ao guarda-roupa com a presença de um espelho em seu interior. Os elementos dispostos no espaço propuseram uma dobra na qual o objeto mais externo encontrado na maioria das residências se chocou a outro interno.

1

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

1

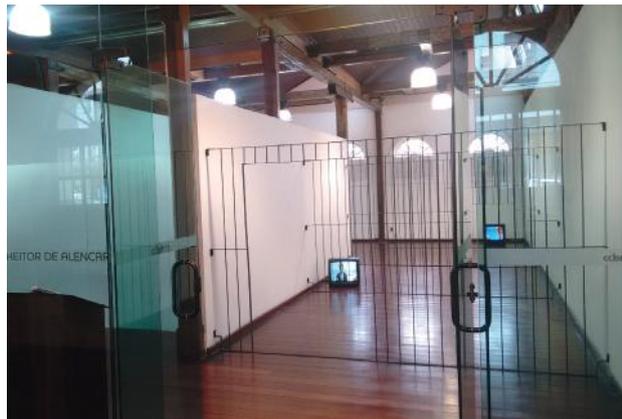
Instalação exposta em 2016 no CCBM – Centro Cultural Bernardo Mascarenhas – em Juiz de Fora/MG. Projeto contemplado pela Lei Murilo Mendes de Incentivo à cultural.



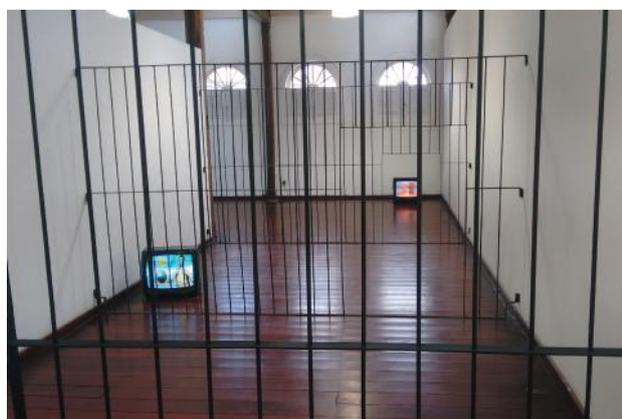
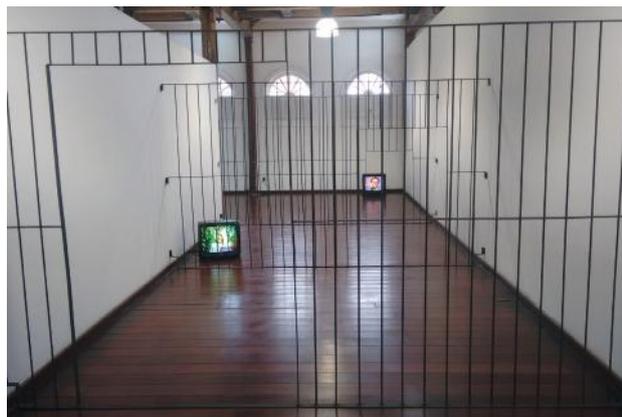
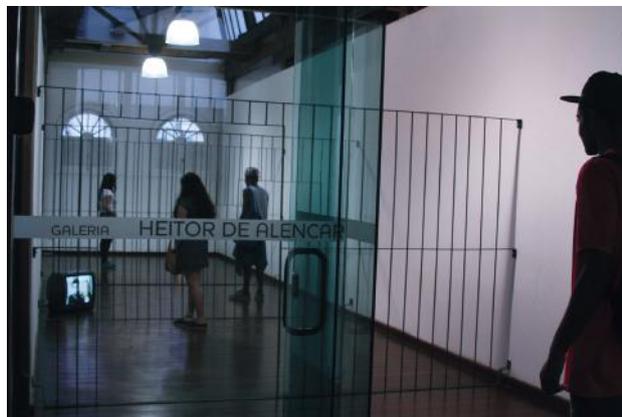
A partir desse embate a presença do espelho no interior do guarda-roupa buscou provocar certa dualidade. O espelho é o lugar que me vejo, onde não estou, uma espécie de sombra que confere minha própria visibilidade, um espaço irreal que se abre virtualmente (FOUCAULT, 2013).

O espelho é usado por Foucault (2013) como maneira de sintetizar suas ideias acerca das *Heterotopias*, as quais têm o poder de justapor em um único lugar real outros espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis.

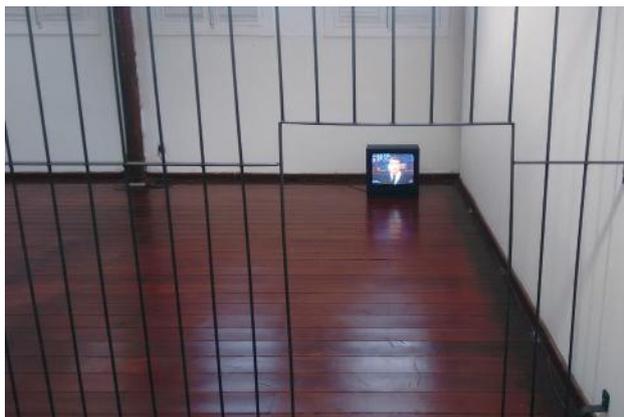
Atualmente a justaposição dos espaços atravessa a vida de maneira inusitada. Os possibilitados de cumprir o afastamento social vivem um dilema residencial, reservados ao descanso, lazer, trabalho e "reclusão", tudo em um único ambiente. Uma sequência de dias iguais entregues à monotonia. Já outros, tão *libertos*, não por suas vontades, mas sim por necessidade, vivenciam o risco diário em espaços transmutados por algo além da captura de nossas retinas.



Um Lugar em Outro Lugar
Tonil Braz



Um Lugar em Outro Lugar
Tonil Braz





Referências:

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estud. av.*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142013000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 10 dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S010340142013000300008>.

Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de memórias de quem já me foi próximo

Matheus Guilherme de Oliveira¹

Só se vê o que se olha, diria Merleau-Ponty, em seu conhecido livro *O olho e o Espírito*. Isto é, por mais que a visão toque os retratados nessa série, o olhar já não os toca, diante da pandemia que passamos nesse ano tão turbulento. O olhar agora, vivencia-se através de uma tela digital, a sociedade do cansaço, aquela que tem seus olhos cobertos por uma vasta gama de imagens, fazendo com que muitos sentimentos sejam esquecidos, chega cada vez mais próxima de se tornar real. A pandemia possibilitou os olhos enxergarem novas possibilidades de conexões com o outro, agora, os olhos já não se cruzam mais cara a cara, mas mídia a mídia. Como então, poderia a pintura resistir a essa avalanche? Como estar diante do outro se ficamos prisioneiros de algo que nem ao menos podemos ver? Pois a pintura pode responder a essa indagação. *Aquilo que se vê* propõe tocar no cerne no que diz respeito à memória e à experiência de estar ali, com quem agora está mais distante. Os retratos pintados foram iniciados antes da quarentena com modelos vivos, posando silenciosamente frente ao pintor, foi continuado durante ela, através das *selfies* que encarecidamente pedia para o modelo retirar e me enviar, procuro através da foto recebida

1

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) na linha de pesquisa processos de criação e poéticas do cotidiano. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).



Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de
memórias de quem já me foi próximo
Matheus Guilherme de Oliveira

em meu celular, estar diante da lembrança que temos juntos. É claro, o modelo, frente a frente seria muito melhor. Poderia ver as gotas de suor, escorrendo sobre a testa. Poderia ver o brilho em seus olhos, o rio que corre sobre eles. Poderia sentir, ver e encarar aquela pele retratada de forma lenta sobre uma tela de algodão, de tamanho pequeno, tornando ainda mais intimista o que é pictórico. As camadas grossas de tinta a óleo ressaltam (im) perfeições humanas, olheiras, as marcas do tempo. Agambem escrevera em *Rostos* que este é paixão da revelação, paixão da linguagem, esse, traduz a palavra, revela impossibilidade de ser segredo, emerge como castidade ou perturbação, descaramento ou vergonha. Os retratos salientam essas vergonhas ou perturbações, mas trazem consigo também, cargas de emoção, onde através dos olhos, busca-se ver ou estar diante daquele que está retrato. Seja esse, um amigo, um irmão, um tio, uma vó. Todos rios, eu montanha, aprendo um pouco mais, a partir de cada pincelada que constrói o rosto, daquele que, agora me vê. De certo modo, estou mais próximo agora que todos me olham, com um olhar fixo, repletos de afeto, fixados sobre a parede borrada de tinta do meu querido *quartELIÊR*



Pai do artista com 47 anos.

Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de
memórias de quem já me foi próximo
Matheus Guilherme de Oliveira



Murilo com 4 anos



Carlos com 21 anos



Avó do artista com 62 anos

Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de
memórias de quem já me foi próximo
Matheus Guilherme de Oliveira



Jaqueline com 25 anos

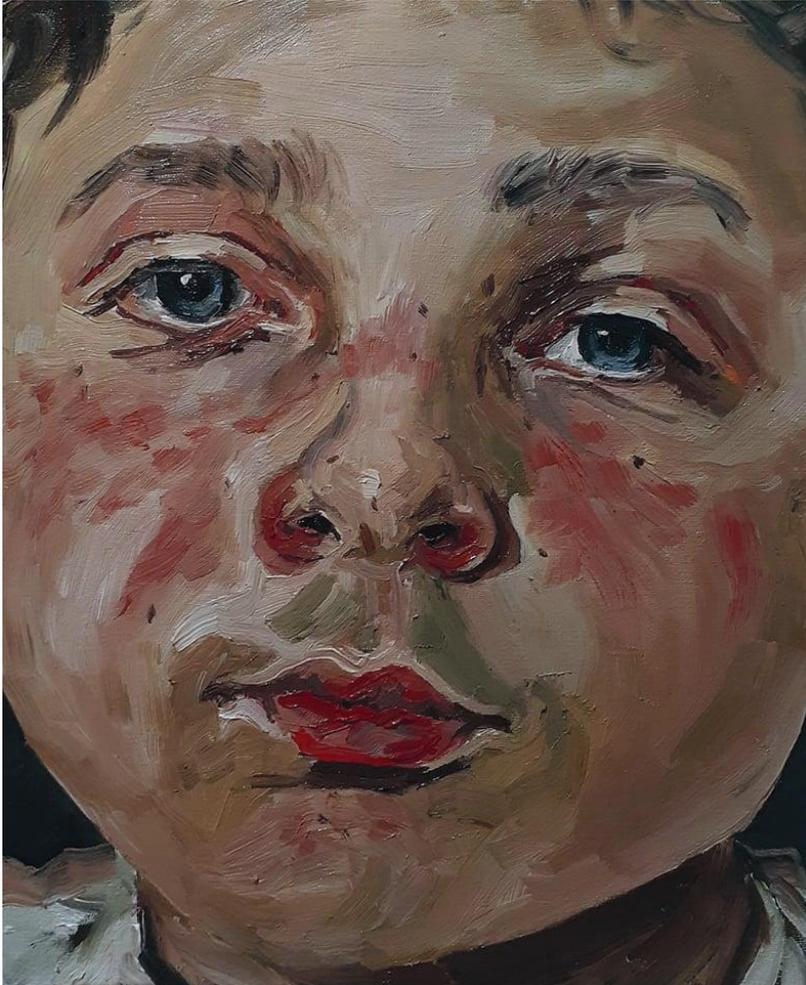


Juca com 28 anos



Luis com 24 anos

Aquilo que se vê: do olhar sobre o retrato de
memórias de quem já me foi próximo
Matheus Guilherme de Oliveira



Nicolas com 12 anos

Dossiê#2

A Corrente do Tempo: inflexões

Artigos

Déjà vu: capitalismo à brasileira

Maria Ilda Trigo

Resumo

Este artigo trata do contexto de múltiplas crises que assola o tempo presente, especialmente no Brasil. A crise de saúde pública detonada pela COVID-19, num país com já não poucos problemas sanitários, é vista como o pano de fundo para o acirramento de outras mais amplas e recorrentes, de ordem social, política, econômica e comunicacional. Assim, com base em eventos recentes e amplamente divulgados por veículos midiáticos de diferentes naturezas, pretende-se apontar permanências que denunciam crise maior e que está na base da persistência de todas as outras: a crise de memória histórica. A reflexão, de caráter transdisciplinar, apoia-se em autores de diferentes áreas, principalmente historiadores e filósofos, e também em imagens, a maioria delas apropriada da internet, que ajudam a reconstituir o panorama mais amplo em que se originou este artigo: o da circulação massiva de informações, muitas delas visuais e nem sempre verdadeiras, que dão corpo a tal contexto de crises.

Palavras-chave: Covid-19, memória, história, crise

Abstract

This article deals with the multiple crisis context verifiable at the present time, particularly in Brazil. The public health crisis caused by COVID-19, in a country with many health problems, is taken as the background for the intensification of other broader and recurring social, political, economic and communicational crises. Thus, based on recent events and widely disseminated by media of different natures, it is intended to point out recurrences that denounce a major crisis, which underlies the persistence of all others: the crisis of historical memory. The transdisciplinary reflection presented here is supported by authors from different areas, mainly historians and philosophers, and also by images, most of them appropriated from the internet. They help to reconstruct the broader panorama in which this article originated: that of massive circulation of information, many of them visual and not always true, that embody this crisis context.

Keywords: Covid-19, memory, history, crisis



Introdução

"[...] a quem não entende por que vivemos, nos dias de hoje, um período tão intolerante e violento; a quem recebe com surpresa tantas manifestações autoritárias ou a divulgação, sem peias, de discursos que desfazem abertamente de um catálogo de direitos civis que parecia consolidado; a quem assiste da arquibancada ao crescimento de uma política de ódios e que transforma adversários em inimigos, convido para uma viagem rumo à nossa própria história, nosso passado e nosso presente."

Lília Moritz Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*.



Figura 1: Frames do vídeo "Presidente BOLSONARO discursa durante MANIFESTAÇÃO no QG do Exército em Brasília", 11:05, publicado em 19 abr. 2020, no canal Poder 360 no Youtube².

"A nossa bandeira jamais será vermelha!" gritam simpatizantes do presidente, em frente ao Quartel General do Exército, em 19 de abril de 2020³. Vestidos de verde e amarelo, empunham faixas com frases como "Fora Maia!" e "Viva o AI-5!". Empolgam-se com a chegada do "capitão", que, entre acenos, não titubeia em fazer discurso evasivo, mas claramente favorável ao grupo e, portanto, ao que esse defende. Em meio ao discurso, desequilibra-se, engasga, tosse.

Acena "contrastadora, mas verdadeira"⁴ durou aproximadamente onze minutos. Onze longos minutos de *non sense*, picardia e pseudossinceridade

2

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=67-rr0Hwjuk&feature=youtu.be>. Acesso em: 28 out. 2020.

3

Nessa data, comemora-se o dia do exército brasileiro.

4

Expressão extraída de editorial do periódico *Correio da Manhã*, publicado em 7 nov. 1904, e que se refere a episódios ocorridos durante a Revolta da Vacina (cf. Item "Reencenações mediadas).

burlesca, registrados em vídeo que circulou amplamente pelas redes (figura 1). Máscaras nos queixos de alguns manifestantes eram os únicos sinais de que se vivia, naquela data, em meio a uma pandemia que viria a tomar, no Brasil, contornos dramáticos⁵.

Que em meio a uma pandemia pessoas se aglomerem para pedir a volta da ditadura já cause espanto, espanto maior causa o fato de um presidente eleito pelo voto juntar-se a elas e manifestar apoio. Mas, pelo menos no Brasil, espantar-se deve-se mais à falta de memória histórica do que aos fatos propriamente ditos. Num país cuja República padece de tradição golpista⁶, não terá sido a primeira vez em que graves problemas sanitários são pano de fundo para o acirramento de tensões e o ataque às nossas frágeis instituições democráticas.

Refiro-me especificamente à Revolta da Vacina, motim popular ocorrido entre os dias 10 e 15 de novembro de 1904, no Rio de Janeiro, então capital da jovem República. Guardadas as muitas diferenças entre os dois episódios, a comparação é irresistível, não apenas pela obviedade de que, então como agora, parte significativa da população negou-se a seguir protocolos recomendados por cientistas e médicos para se evitar o contágio, mas porque, em ambos os episódios, a crise de saúde pública foi usada para favorecer a já reinante instabilidade política.

Para Nicolau Sevcenko, a Revolta “nos fornece uma visão particularmente esclarecedora de alguns elementos estruturais que preponderaram em nosso passado recente – repercutindo inclusive nos dias atuais” (SEVCENKO, 2014, p. 3), em que se destaca a constituição de uma sociedade urbana altamente excludente (*Idem, ibidem*). Nesse contexto, a insurreição popular tornou-se oportunidade para grupos que almejavam o poder. Segundo o autor, “[...] setores da oposição política, que desde um longo tempo vinham articulando um golpe contra o governo, aproveitaram-se das reações indignadas da população, a fim de abrir caminho para o seu intento furtivo.” (*Idem*, p. 4).

Não se pretende aqui julgar a população daquele tempo. Certamente havia motivos para a revolta. As medidas sanitárias tomadas pelo governo eram autoritárias. O projeto de urbanização da capital da República, do qual as campanhas vacinais faziam parte, deu-se de forma violenta e excludente,

5

No dia de fechamento deste texto (28-10-20) o país contava com 158.456 óbitos confirmados por Covid-19, desde o início da pandemia, de acordo com o site oficial Coronavírus Brasil. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 28 out. 2020.

6

A ideia de que a história de nossa República é uma sucessão de golpes é antiga. Remonta ao tempo da proclamação, ela mesma compreendida por alguns historiadores como um golpe contra a monarquia. O primeiro autor a denunciá-lo talvez tenha sido Eduardo Paulo da Silva Prado, em seus *Fastos da ditadura militar no Brasil*, escritos entre 1889 e 1980. Sobre a imposição de decretos à revelia da população, comuns àquele regime, ele afirma: “Aquilo já não é militarismo nem ditadura, nem República. O nome daquilo é carnaval.” (PRADO, 2014, p. 150)



visando mais atender às necessidades de adequação da cidade à economia mundial do que ao bem estar da população (*Idem*, p. 7).

Apenas se pretende tomar a revolta como um exemplo paradigmático de certas recorrências históricas, retomando um momento político do qual temos parca memória e em que se coadunaram, como agora, crise sanitária e instabilidade política com óbvias pretensões golpistas.

Antivacinismo e golpismo: retornos ou permanências?



Figura 2: Montagem extraída da página http://m.wikinet.pro/wiki/Jair_Bolsonaro.
Acesso em: 11 ago. 2020.

Que a história tenda a se repetir, não há que se duvidar. Da icônica escritora inglesa Mary Shelley, para quem a história é um “Poema cíclico escrito pelo Tempo nas memórias do Homem” (*Idem*, p. 1), passando por Hegel, Nietzsche, e Marx, muitos apontam para as recorrências históricas, nem sempre em tom pacífico. Marx, célebre por afirmar que a história é encenada “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25), talvez seja o que se mostra mais impaciente com essa tendência da história humana à repetição. Ele afirma que:

“A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo

nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. Assim, Lutero se disfarçou de apóstolo Paulo, a revolução de 1789-1814 se travestiu ora de República Romana ora de cesarismo romano e a revolução de 1848 não descobriu nada melhor para fazer do que parodiar, de um lado, o ano de 1789 e, de outro, a tradição revolucionária de 1793-95." (MARX, 2011, pp. 25-26)

As repetições históricas citadas por Marx, não sem alguma ironia, podem ser explicadas de muitas maneiras que não nos cabe desenvolver. Limito-me a apontar certa concepção de tempo que será aqui adotada: a de um tempo que não passa e, sim, dura, com o presente sendo concomitantemente presente, passado e futuro. Tal concepção de tempo, elaborada por Henri Bergson, é retomada por Deleuze, para quem:

"O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes. O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo." (DELEUZE, 1988, pp. 75-76)

As coisas – eventos, emoções, forças – duram, em níveis diferentes dos corpos individuais e sociais, o que torna difícil pensarmos no passado como algo superado e no presente como consequência determinista de fatos encerrados. De maneira que, mais do que tratar de retornos, preferimos aqui pensar em permanências de modos de pensar e agir.

No caso dos eventos históricos citados, permaneceu, por um lado, certo negacionismo em relação à ciência, corroborado, ou não, por discursos midiáticos, como se verá a seguir; por outro, o oportunismo político revanchista que, com diferentes características, tanto outrora quanto já, fazem agravar a crise de saúde pública, com importantes prejuízos para a democracia.



A tendência a negar a ciência permaneceu sempre viva em alguma medida. Apesar de o nível de conhecimento da população em relação às medidas profiláticas necessárias à prevenção de doenças, incluindo a vacinação em massa, seja bastante superior àquele do início do século XIX, ainda hoje nota-se resistência a essas medidas, no Brasil e no mundo. Inclusive anteriormente à pandemia de COVID-19, ganhava força, com auxílio das redes, movimento antivacinal que, no Brasil, era frequentemente referenciado como Nova Revolta da Vacina⁷.

Reações contra as medidas de proteção necessárias ao combate do novo coronavírus também ocorreram no mundo inteiro, mas apenas em poucos países, dentre eles o Brasil, houve um discurso oficial legitimando a desobediência. O fato de grupos que já estão no poder – e o ocuparam com o aval da maioria da população, por meio do voto – aproveitarem-se da situação para arregimentar forças antidemocráticas, parece ser algo bastante característico de nosso país.

É o enredo que, exaustivamente, estamos a repetir. Porque aqui trata-se menos de construir uma nação, e mais de preservar um campo de disputa pelo poder, com o objetivo de manter estruturas desiguais – projeto obviamente assentado em raízes históricas.

Um imenso Portugal



Figura 3: *Frame* do longa-metragem *Fados* (2007), do cineasta espanhol Carlos Saura.

Em 2007, o cineasta e roteirista espanhol Carlos Saura produziu *Fados*. O filme encerra a trilogia dedicada às formas de expressão musical urbanas de

7

A busca no google pela expressão "nova revolta da vacina", no dia 28 out. 2020, gerou 3.520 resultados, que podem ser acessados no endereço: https://www.google.com/search?ei=cqktX42-CMOz5OUPhPOc2AU&q=%22nova+revolta+da+vacina%22&oq=%22nova+revolta+da+vacina%22&gs_lc=p=CgZwc3ktYWIQAzIGCAAQFhAeMgYIABAWEB4yBggAEBYQHjoHCAAQRxCwAzoCCAA6BggAEAcQHIDy4AFYoPwBYOyFAngBcAB4AIABsQGIAb4DkgEDMC4zmAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwiNv6f254nrAhXDGbkGHYQ5B1sQ4dUDCAw&uact=5.

origem ibérica, composta por *Flamenco* (1995) e *Tango* (1998). Curiosamente, inseriu no filme não apenas artistas portugueses, mas brasileiros, cabo-verdianos e moçambicanos. Se para Saura não é possível pensar o fado contemporâneo sem passar pelas colônias, o que dizer da história dessas colônias. Como podem imaginar-se fora do imbróglio colonial?

No filme, Chico canta a música *Fado tropical*, composta em 1973 em parceria com o luso-brasileiro Ruy Guerra, para a peça "Calabar ou o elogio da traição"⁸, cujo refrão diz: "Ai essa terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal"⁹. A canção, irônica em relação à história brasileira, ganhou contornos revolucionários depois da Revolução dos Cravos, em 1974. Saura faz alusão a isso ao colocar Chico cantando em frente a uma tela em que se projetam imagens da revolução popular que encerrou, em Portugal, ditadura de 41 anos. Mas, no final da canção, uma cena melancólica (figura 3): a silhueta do artista em frente à imagem desfocada de uma árvore.

É essa imagem de desfoque, de uma identidade apagada e de uma natureza borrada, que aqui nos interessa. Mais do que a esperança de nos tornarmos um Portugal pós 1974, anima-nos o pensamento que originalmente inspirou a canção: a crítica ao ideário e à prática colonial.

Desse ponto de vista, o Brasil cumpriu seu ideal: concebido como ampliação das fronteiras europeias, especificamente de Portugal, talvez tenha sido o mais bem sucedido caso de empresa colonial. Para Grada Kilomba, escritora e artista visual portuguesa, mais do que nas demais colônias, aqui a "ferida colonial" nunca foi tratada (KILOMBA, 2020, 6:24 – 6:59). Nas palavras da autora:

"A história [colonial] é uma ferida muito profunda que não foi tratada e o colonialismo é sempre visto como algo que pertence ao passado, algo que já passou e não precisa de ser revisto no presente. Eu acho que essa é a grande falha ainda hoje, é o centro dos grandes conflitos humanitários que nós temos hoje em dia. O colonialismo é uma ferida contínua que se repete, em que são criadas *mises en scène*, cenários constantemente pra repetir essa ferida. E que não é algo que pertence ao passado, mas algo que é revisto e revivido constantemente no

8

A peça, censurada à época, trata da história de Domingos Fernandes Calabar, que se juntou aos holandeses contra os portugueses no século XVII.

9

O refrão tem a seguinte variante: "Ai essa terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um império colonial."

presente. E é por isso que nós ficamos surpreendidos em como é que algo que pertence ao passado de facto sangra no presente. Mas é uma ferida extremamente profunda, extremamente dolorosa. Uma ferida que sempre dói. Uma ferida que nunca foi tratada e de vez em quando infecta e às vezes sangra e sangra até a morte. E nós não deveríamos estar surpreendidos com isso porque de facto é uma ferida que nunca foi tratada, nem a nível educacional, a nenhum dos níveis, estrutural ou institucional. Isso é um problema muito grave.”
(*Idem*, 1:09 – 2:29)

Importantes e conhecidos autores que, muito antes de Kilomba, ajudaram a (re)pensar a história do Brasil pelo prisma das nefastas permanências coloniais, certamente concordariam com essa afirmação. Para Sérgio Buarque de Holanda:

“A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências.” (HOLANDA, 1989, p. 3)

O mesmo afirma Caio Prado Júnior, para quem:

“Este início, cujo caráter se manterá dominante através dos três séculos [...], se gravará profunda e totalmente nas feições e na vida do país. Haverá resultantes secundárias que tendem para algo de mais elevado; mas elas ainda mal se fazem notar. O ‘sentido’ da evolução brasileira que é o que estamos aqui indagando, ainda se afirma por aquele caráter inicial da colonização. Tê-lo em vista é compreender o essencial deste quadro que se apresenta em princípios do século passado, e que passo agora a analisar.” (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 21)

O passado colonial marcou. Ou melhor, não é passado. É nossa realidade mais atual. Novamente enfatiza-se que não se está aqui a pensar em passado como sucessão de instantes. Nem se trata de afirmar que vivemos hoje as consequências desse passado. Vivemos ainda nele. Nossas



instituições, nossos modos de viver, nossas mitologias. Tudo foi moldado, forjado com um tipo de consciência que é a da colônia de exploração (*Idem*, pp. 19-20), com imensos prejuízos para o estabelecimento de uma futura nação.

Implantando-se num “mundo novo” uma “velha civilização” (HOLANDA, 1989, p. 3), expandindo-se as fronteiras da Europa ao criar-se aqui um “imenso Portugal”, enraizaram-se formas de viver e visões de mundo marcadas pelo “personalismo exagerado”, pela “falta de coesão na vida social”, pela “obediência como fundamento da disciplina”, características dos países ibéricos àquela altura e aqui mantidos com objetivos escusos. Ao trazer ao “novo mundo” as “formas de convívio, instituições e ideias” da “velha civilização, transformou-nos em “desterrados em nossa própria terra” (*Idem*). “[...] Como Robinsons: estamos sempre à espera do navio que nos venha buscar da ilha a que um naufrágio nos atirou.” (Lima Barreto, apud. SCHWARCZ, 2019)

“Moro num pa-tro-pi”: o Brasil da Cheap Nature



Figura 4: Ricardo Siri, *Pindorama 01*, quadro de abelha queimado com soldador, 2020.

São muitas as descrições do Brasil como um país das maravilhas naturais. Da *Carta de Pero Vaz de Caminha*¹⁰ ao imaginário popular, revelado em canções como a referenciada no subtítulo¹¹, há uma espécie de culto à exuberância da natureza, que tanto atraiu os viajantes europeus e que perdura até hoje no imaginário local e internacional. Curiosamente, e apesar das grandes transformações ambientais sofridas, o fato é que Brasil foi e continua sendo sinônimo de natureza. A questão a se colocar é sobre o tipo de natureza em que ele se constitui.

10

Um dos trechos mais populares da Carta é aquele em que se afirma: “E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem”. (CAMINHA, 2020, p. 14)

11

“País tropical”, Jorge Benjor, 1969.

Para a reflexão que aqui se desenrola, e apropriando-me do conceito de Jason Moore¹², proponho considerar-se o Brasil como *Cheap Nature*. Ele foi e é “natureza barata” (humana e extra-humana), a serviço do capitalismo. Compreender o Brasil como uma vasta empresa da Europa mercantil e posicioná-lo estrategicamente dentro do capitalismo como *Cheap Nature* ajuda a compreender boa parte de sua história até hoje, inclusive no que diz respeito às permanências anteriormente discutidas. Para Moore, aliás, a natureza barata está no coração do capitalismo, desde suas origens, nos séculos XV e XVI (MOORE, 2015, pp. 13, 53).

Para o autor, a exploração gratuita das forças humanas e extra-humanas, central para a acumulação de capital, ganhou grande impulso no “longo século XVI” com a conquista da América (*Idem*, p. 14), com o “crescimento gigantesco da produtividade do trabalho” e, conseqüentemente, da mais valia, da qual depende a acumulação de capital (*Idem*, p. 16). A tese de Moore é corroborada por Caio Prado Júnior, que assim compreende a colonização dos trópicos dentro da lógica pré-capitalista:

“No seu conjunto, e vista no plano mundial e internacional, a colonização dos trópicos toma o aspecto de uma vasta empresa comercial, [...], destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu. É este o verdadeiro sentido da colonização tropical, de que o Brasil é uma das resultantes; e ele explicará os elementos fundamentais, tanto no econômico como no social, da formação e evolução históricas dos trópicos americanos.

Compreendendo elementos humanos e extra-humanos, a natureza barata no Brasil revelou-se de formas variadas: por meio do trabalho escravo, da extração vegetal e mineral em larga escala, da monocultura extensiva. Tudo para satisfazer os mercados europeus. E continua:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país

12

Jason Moore é um historiador ambiental e um geógrafo histórico na Universidade de Binghamton, onde atua como professor de sociologia. Coordena o World-Ecology Research Network.

e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura, bem como as atividades do país. Virá o branco europeu para especular, realizar um negócio; inverterá seus cabedais e recrutará a mão-de-obra que precisa: indígenas ou negros importados. Com tais elementos, articulados numa organização puramente produtora, industrial, se constituirá a colônia brasileira. (PRADO JÚNIOR, 2000, pp. 20-21)

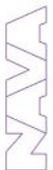
Poderíamos pensar que isso já passou. Ou que dessa história restaram apenas as nefastas consequências e que hoje vivemos outra realidade. Mas, conforme dito anteriormente, a concepção de tempo aqui adotada nos impede de acreditar nisso. Se as circunstâncias mudaram, é porque o capitalismo também muda, adapta-se às novas circunstâncias e paisagens por ele mesmo criadas (MOORE, 2015, pp. 59-60). E o “modelo de exclusão radical” praticado nas colônias continua sendo interessante, senão fundamental, ao capitalismo globalista (SANTOS, 2010, p. 36).

Assim a lógica da *Cheap Nature* permanece, com o Brasil tendo papel estratégico dentro dela. A economia brasileira transformou-se durante os séculos, conforme as necessidades da economia europeia, em ciclos (Pau-brasil, cana-de-açúcar, algodão, café, borracha), até hoje, em que a exportação de *commodities* é nossa grande participação na economia mundial. Mudaram-se os ciclos, mas permaneceu a lógica da natureza barata.

Isso nos faz supor que também nossas instituições ainda hoje obedecem a ela.

Retomando o exemplo aqui citado, da revolta da Vacina, sabe-se que ela se deu num contexto de reurbanização da capital da República, com objetivos explícitos de sua inserção no mercado internacional. O desejo de reformar a cidade visava mais a um saneamento para atrair capital estrangeiro, do que à melhora das condições de vida da população. Nas palavras de Sevckenko:

“Para que se pudesse consagrar efetivamente a campanha de atração de capitais, imigrantes, técnicos e equipamentos estrangeiros, seria igualmente



Déjà vu: capitalismo à brasileira
Maria Ilda Trigo

indispensável proceder ao saneamento da cidade. E eis aí delineadas as três diretrizes básicas da administração de Rodrigues Alves, e o modo como ele procurava, através delas, articular os interesses paulistas e as finanças internacionais.” (SEVCENKO, 2014, p. 32)

As louváveis ações de Oswaldo Cruz nesse contexto, dentre elas a fundação de Manguinhos, tinham como principal objetivo sanear a capital da República e depois o Brasil, com vistas a sua inserção no circuito internacional global. Por isso não deve espantar que no *site* da Fiocruz encontre-se a seguinte frase: “A partir daí, a equipe de Manguinhos começou a desbravar o interior do Brasil com o objetivo de estudar e debelar moléstias que dificultavam a expansão do capitalismo brasileiro.” (Figura 5)

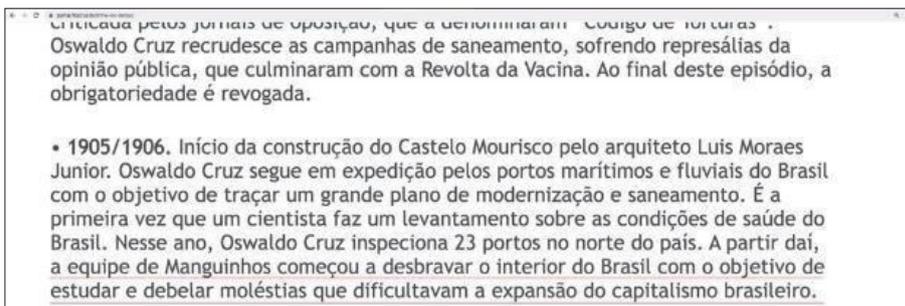


Figura 5: Linha do tempo da Fundação Oswaldo Cruz (grifo nosso). Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/linha-do-tempo>. Acesso em: 11 ago. 2020.

A lógica da natureza barata ainda vigora entre nós. O que apenas reafirma o fato de sermos um sucesso colonial.

Não existe pecado do lado de baixo do equador



Figuras 6 e 7: Frames do vídeo *Liberah a badernah*, paródia da música “Baila conmigo”, realizada pelos influenciadores digitais Arthur Benozzati e Clayton Bezerra (0:07 e 0:11, respectivamente).

Outro mito que muito nos interessa é aquele representado pela máxima “*Ultra aequinoxialem non peccari*”, que significa “Não existe pecado abaixo da linha do equador”. “Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício” (BARLAEUS, Gaspar apud. HOLANDA, 1989, p. 33).

A ideia de que aqui “vale tudo” – hegemônica ainda – e que justifica atitudes de estrangeiros e de brasileiros em nível pessoal e coletivo está intimamente ligada a uma construção colonial. Para Boaventura Sousa Santos “foi a linha global separando o Velho Mundo do Novo Mundo que tornou possível a emergência do direito moderno deste lado da linha” (SANTOS, 2010, p. 32), determinando o colonial, isto é, o lado de cá, como “o estado de natureza em que as instituições da sociedade civil não têm lugar” (*Idem*, p. 34).

A percepção de que os espaços coloniais foram constituídos como lugares “sem lei”, ou em que a lei existe para poucos, é fundamental para o pensamento pós-colonial, mas não é recente. Diderot, admirado com o que se passava nas colônias, escreveu em *Histoire de deux Indes*:

“Além do Equador um homem não é inglês, holandês, francês, espanhol ou português. Ele se apega somente àqueles preceitos de seu país de origem que justificam ou servem de desculpa à sua conduta. Ele rasteja quando está fraco; ele é violento quando forte; ele tem pressa para adquirir, pressa para desfrutar, e é capaz de todo crime que o conduza mais rapidamente a seus objetivos. Ele é um tigre doméstico de volta à selva; a sede de sangue toma conta dele outra vez. É assim que todos os europeus, cada um deles indistintamente, têm se mostrado nos países do Novo Mundo. Um delírio coletivo toma conta deles – a sede de ouro”. (DIDEROT apud. GIANETTI, 1999)

Políticas da desmemória



Figura 8: Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela.
A tela foi a primeira pintura brasileira a ser exposta no Salão Oficial de Paris, em 1861.

Para que determinada lógica vigore, não basta que um grupo de pessoas a imponha, mesmo que para isso use a força. É preciso um grande investimento em capital simbólico. Não à toa, a primeira ação dos colonizadores portugueses em terras brasileiras foi celebrar uma missa (CAMINHA, 2020, p. 5) e fazer a população beijar um crucifixo (*Idem*, p. 13).

Para produzir natureza barata (humana e extra-humana) é necessário que se agenciem “capital, ciência e império” (MOORE, 2015, p.53). É preciso que se produza um conjunto de crenças que lhe dê sustentação e que a perpetue, transmitindo-a pelas gerações. Devem-se construir mitologias que deem forma simbólica a isso tudo (SCHWARCZ, 2019, p. 15). Coisa que, aliás, o capitalismo faz muito bem. É preciso ainda um passado narrável, afinal “como nós contamos histórias de nosso passado e como respondemos aos desafios do presente estão intimamente conectados” (MOORE, 2015, p. 5).

Principalmente num país como o Brasil, com a já citada “falta de coesão em sua vida social” (HOLANDA, 1989, p. 5). Construir “mitos básicos” (SCHWARCZ, 2019, p. 16) constituiu-se em tarefa fundamental para garantir essa coesão, ainda que falaciosa. Assim, no século XIX, uma década e meia depois da Independência, fundou-se o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), responsável por um concurso que elegeria a “melhor” história do Brasil¹³. Segundo Schwarcz, “tratava-se de inventar uma nova história do e para o Brasil” (*Idem*, p. 12); uma história “europeia em seu argumento, imperial na justificativa e centralizada em torno dos eventos que ocorreram no Rio de Janeiro” (*Idem*).

Não por acaso, ganhou a proposta de um estrangeiro, o “naturalista bávaro Karl von Martius (1794-1868), segundo o qual o país se definia por sua mistura, sem igual, de gentes e povos” (*Idem*, p. 13), ideia altamente questionável que, no entanto, ganhou ampla repercussão, tendo sido exaustivamente repetida por escritores e intelectuais e constituindo-se em base do que se denominou “democracia racial”. A força da narrativa de Von Martius residia no fato de que ela:

“[...] tinha jeito e forma de mito; um mito nacional. Tomava problemas fundamentais do país, como a vigência do sistema escravocrata por todo o território, e os rearranjava de maneira harmoniosa e positiva. Por isso mesmo, o texto não continha datas, locais precisos ou contextos estabelecidos; ele precisava fazer sentido para além do momento de sua elaboração, sendo que a ausência de uma geografia explícita e, sobretudo, de uma temporalidade definida lhe conferia a imortalidade e a confiança de que o passado fora grandioso, e ensejava um futuro ainda mais promissor. Era o mito dos “tempos de outrora”, que sustentava as certezas do presente e garantia a vigência de uma mesma ordem e hierarquia, como se fossem eternas porque dadas pela natureza.” (*Idem*, p. 15)

A construção de uma história oficial – a história dos vencedores¹⁴ – tem, portanto, “papel estratégico nas políticas de Estado” (*Idem*, p. 17): por meio de silenciamentos e esquecimentos programados, cria-se “um

13

Na verdade um compêndio sobre como se deveria escrever a história brasileira (SCHWARCZ, 2019, p. 12).

14

Cf. BENJAMIN, 1994, p. 225.

passado mítico, perdido no tempo, repleto de harmonia, mas também construído na base da naturalização de estruturas de mando e obediência” (*Idem*, p. 18).

Muitos desses mitos perduram até hoje, como os já citados “país tropical”, rico em recursos naturais e a democracia racial. Mas há outros que fazem parte desse passado utópico: o de “uma idílica sociedade patriarcal, com sua hierarquia tão enraizada quanto virtuosa” (*Idem*, p. 17) e o da “concordia” que só poderia nos proporcionar o Regime Militar, numa espécie de ditadura mítica (*Idem*, p. 19).

Essa mitologia, repetida à exaustão, passa a funcionar como “argamassa para as várias ‘teorias do senso comum’” (*Idem*, p. 18), que valem pelo que dizem, mas muito mais pelo que tentam esconder: as vozes exiladas da vida social e das benesses que a natureza barata só garante a alguns.

Reencenações mediadas

Muito se poderia dizer sobre a relação entre a construção e a prevalência de narrativas hegemônicas e os meios de comunicação massivos. Na discussão aqui realizada, ficaremos limitados à observação de como essas narrativas mitificadoras repetiram-se exaustivamente pelas mídias de cada época, com espantosa proximidade, nos eventos históricos aqui citados.

No caso da Revolta da Vacina, o principal meio para a divulgação de informações eram os periódicos. Havia uma dezena deles, só na cidade do Rio de Janeiro. Foi grande o impacto das notícias e, principalmente, das opiniões veiculadas pelos jornais antigovernistas sobre a “política sanitária oficial” (SEVCENKO, 2014, p. 8). A batalha entre os jornais contra e pró governo tem muitas e por vezes divertidas nuances, mas o que aqui queremos destacar é o fato de muito do discurso antivacinal poder ser reconhecido ainda hoje, principalmente quando se trata das medidas necessárias à contenção da COVID-19. Algumas dessas recorrências discursivas podem ser vistas no editorial intitulado “O dever do povo” (figura 9), publicado pelo jornal antigovernista Correio da Manhã, no dia 7 de novembro de 1904 – 3 dias, portanto, antes da revolta –, cujos trechos mais marcantes



reproduzimos a seguir (destaques nossos).

“O povo deve estar hoje convencido de que o momento já não admite dúvidas nem vacilações, já não permite condescendência nem esperas: o quadro contrastador, mas verdadeiro, traçado na reunião de anteontem pela palavra sincera e patriótica do eminente senador, certo lhe enraizou na alma a crença inabalável de que é preciso *agir em defesa do lar, e que é necessário expor o peito para abroquelar a honra da família do assalto iminente que se aproxima*. É hoje uma verdade incontestável, a absoluta divergência entre o proceder do governo e a aspiração dos governados: ambicionamos a liberdade e ele impõe-nos o cativeiro; desejamos a pátria dignificada pelo trabalho, e ele, armado de chicote, aponta-nos o eito das extorsões e vilanias, donde saem os frutos para o banquetear diário dos favoritos e dos palacianos; *queremos a nação engrandecida pela honra e pela lealdade; queremos respeitado o santuário onde veneramos os ídolos do nosso amor*, e ele, manejando o servilismo, jogando com o interesse baixo de uns tantos mercenários, quer-nos reduzir a habitantes de senzala, [...]. Do quanto *vamos perdendo do nosso patrimônio de homens livres*, pode-se bem ajuizar pela desfaçatez com que nos decretam a obediência a leis iníquas e insolentemente *ofensivas dos nossos brios*; [...].

[...] Sob um poder sem normas nem princípios, fora do direito e em contraste com a justiça, *só há contra a força o recurso da força, contra a violência o remédio da violência*.

Calcaram já as garantias asseguradas na lei básica da República: *querem agora obrigar os chefes de família a não cumprir o dever, imposto pela honra, de zelar pela inviolabilidade do lar e pelo respeito devido à família*. Contra isso devem reagir quantos sentem no rosto o sangue do *pudor e da vergonha*; quantos não desejam ter as faces deslavadas pela maior das humilhações, pela última da baixezas.

O povo já teve a prova de que não está só; tem por si o *patriotismo*, nunca desmentido, dos que se não alugam nem se vendem.

Repelir com energia a odiosa medida é obrigação indeclinável dos *homens de bem*; repeli-la por todos os meios, como aconselhou com sinceridade e energia o *grande vulto*, cuja palavra traduz sempre a ânsia de *liberdade* em que soluça a alma nacional." (1904, p. 1, grifo nosso).¹⁵

Embora não seja o objetivo fazer uma análise discursiva do texto citado, faz-se interessante para reforçar a reflexão aqui desenvolvida notar a recorrência de discursos ainda hoje em voga. A defesa da honra, da família e dos bons costumes, o elogio ao homem de bem e a seus valores, o patriotismo, o personalismo travestido de defesa às liberdades individuais, a defesa da força, o culto a "grandes vultos" – todos esses elementos podem-se verificar ainda hoje, em que pesem as diferenças de linguagem e de meios.

É como se víssemos ressurgir a mitologia daquela "idílica sociedade patriarcal", citada anteriormente (SCHWARCZ, 2019, p. 17), com sua falsa castidade e patriotismo burlesco, nos jornais de 1904 e nas camisas verde e amarelas de hoje. E assim, como numa vertigem:

"Todo um povo, que por meio da revolução acreditava ter obtido a força motriz necessária para avançar com maior celeridade, de repente se vê arremessado de volta a uma época extinta e, para que não paire nenhuma dúvida quanto ao retrocesso sofrido, ressurgem os velhos elementos, a velha contagem do tempo, os velhos nomes, os velhos editais que já haviam sido transferidos ao campo da erudição antiquária e os velhos verdugos que pareciam ter-se decomposto há muito tempo." (MARX, 2011, pp. 27-28)

Trata-se, sem dúvida, de uma mise-en-scène que aciona imaginários, atualizados a cada nova reencenação e projetando-se como memória futura (DELEUZE, 1988, pp. 73, 84-85).



Elogio à feiura

Os discursos mantenedores de determinada ordem – e aqui referimo-nos à ordem instalada no Brasil desde seu surgimento – adaptam-se rapidamente às novas realidades midiáticas. Se em 1904 os jornais foram a principal via de comunicação e, mais que isso, de incitamento popular, não se pode desconsiderar o papel das redes digitais para a eleição do atual presidente do Brasil¹⁶.

Embora sob suspeita, devido ao número gigantesco de *fake news* divulgadas, de calúnias contra seus adversários e do uso massivo de robôs, é indiscutível a eficiência da apropriação desses meios pelo *staff* do presidente, bem como por seus apoiadores.

Segundo Claudio Szynkier, enquanto a esquerda:

“[...] não entendeu a Revolução Playboy chegando em dissimulado esplendor [...] não demorou para que a classe média [...] empregasse-se na exortação do porte de arma, ‘para atirar em vagabundo’. É próprio da vida do mercado a ideia de ‘sobrevivência dramática’, de eliminação dos focos problemáticos dentro da organização’.

A coroação desse estado de alma brasileiro se deu em camadas múltiplas. No dia a dia, o dialeto do WhatsApp inundou as vísceras imaginativas da população com montagens amadoras do ‘mito’ Bolsonaro e humor de escritório politicamente incorreto incubado na tradição brejeira nacional, aquela baseada no composto família, igreja, masculinidade torpe & pinga.” (SZYNKIER, 2019)



Figura 10: Montagem extraída do verbete “Bolsonarus Mictus Sanctus”, de autoria desconhecida. Disponível em: http://m.wikinet.pro/wiki/Jair_Bolsonaro. Acesso em: 28 out. 2020. No canhão lê-se “Deus Família Brasil”.

A recuperação de uma narrativa que exalta os valores familiares e o autoritarismo (figura 10) – e que obviamente reforça a necessidade de evitar a perda dos valores capitalistas (fato observável pela demonização que esses discursos fazem de uma vaga ameaça comunista, que pairaria sempre no horizonte brasileiro) – ganha aqui um ingrediente de grande importância: a apropriação de novos meios de comunicação, mais difusos, aparentemente menos centralizadores que a mídia institucionalizada, mas de alcance igualmente massivo.

Assim, cada pessoa que manuseia um celular sente-se participando dessa grande rede de “revelação da verdade que a mídia quer ocultar”. O poder de influenciar teria sido dividido com cada um de seus seguidores que, diante das denúncias da utilização de *bots* para disparos de notícias falsas em massa, não hesitaram em afirmar: “Eu sou o robô do Bolsonaro”.

À suposta participação individual de cada simpatizante alia-se uma estética¹⁷ que valoriza o tosco, o popularesco – pastiche do popular. Tudo isso cria uma sensação de estarmos diante de uma produção de baixo custo e que contrasta enormemente com as campanhas produzidas por publicitários. Não é mais a “velha política” das eleições milionárias.

Ou apenas parece que não é. Sabe-se que, atrás dessa aparente simplicidade, há o trabalho consciente de muitas pessoas, com altos investimentos. Ao fim e ao cabo, permanecem os discursos e a *mis en scène* de tempos imemoriais¹⁸.

17

A palavra “estética” aqui não se refere à disciplina filosófica, mas a uma vontade de representação e a certas escolhas derivadas dessa vontade, sem a qual não se poderia configurar o movimento bolsonarista, como ele se configurou.

18

Com “imemoriais” refiro-me não a um passado longínquo no tempo, visto ser nossa história ainda “jovem”, mas a uma prática em que o passado é borrado por silenciamentos, ou seja, trata-se de um tempo sem memória.

Considerações finais

A reflexão apresentada resultou de um desafio: sendo uma pesquisadora-artista, pensar o contexto da pandemia de COVID-19. Afinal, como essa situação nos toca, onde ela nos dói e que respostas artísticas e/ou conceituais podemos (e queremos) dar a ela?

No caso do que aqui se tratou, está claro, além do desejo de compreender o estado de coisas que, pelo menos no Brasil, a pandemia só fez agravar, a vontade de memória. Tensionar a memória, nesse caso a coletiva, parece-me não apenas uma tarefa desejável, mas necessária.

Num contexto de esquecimentos planejados, fundamentais a um projeto de poder que se arrasta pelo menos por cinco longos séculos, dar voz ao que programaticamente se silenciou torna-se vital.

E se o ímpeto de compreensão do momento em que vivemos levou-me ao contato com historiadores, que em geral não fazem parte da minha constelação de autores, peço licença para apropriar-me da tarefa que Benjamin propõe aos historiadores de seu tempo, para torná-la também a dos artistas de agora: “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Referências

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf . Acesso em: 28 ago. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIANNETTI, Eduardo. “*Ultra aequinoxialem non peccari*”. In: Folha de S.Paulo, 4 mar. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04039914.htm> . Acesso em: 28 ago. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 21. ed.

KILOMBA, Grada. 'O Brasil é uma história de sucesso colonial', entrevista concedida a Débora Freitas da CNN em São Paulo, 06 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/06/06/o-brasil-e-uma-historia-de-sucesso-colonial-lamenta-grada-kilomba> . Acesso em: 28 out. 2020.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOORE, Jason W. *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*. Londres: Verso, 2015.

"O dever do povo". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, ed. 1.243, 7 nov. 1904. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1904_01243.pdf . Acesso em: 28 out. 2020.

PRADO, Eduardo. *Fastos da ditadura militar no Brasil: artigos publicados na Revista de Portugal de dezembro de 1889 a junho de 1890*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2014.

PRADO Júnior, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

SZYNKIER, Claudio. "Bolsonaro é consequência de atrofia no imaginário brasileiro, diz crítico". In: Folha de S.Paulo, 27 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/01/bolsonaro-e-consequencia-de-atrofia-no-imaginario-brasileiro-diz-critico.shtml> . Acesso em: 28 out. 2020.



Alegrias, Micropolíticas e Periferias: Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados

Cristiane Maria Medeiros Laia¹

Resumo

Um movimento cultural autônomo na periferia da cidade de Duque de Caxias – RJ. As Máquinas de Guerra que Gilles Deleuze e Félix Guattari conceituam. Os tempos atuais que nos convidam a pensar formas de existência que se desalinhem da reprodução surda de realidades excludentes e redutoras. Esses são os motes que erguem aqui um pensamento acerca das micropolíticas das periferias como moléculas de revolução. Como vias já abertas a serem olhadas com a atenção necessária não para aprender a andar nos caminhos já traçados, mas para inspirar a elaboração de caminhos outros e possíveis novos que condigam com as demandas sensíveis desses tempos.

Palavras-chave: micropolítica, periferia, revolução molecular, resistência

Abstract

An autonomous cultural movement on the periphery of the city of Duque de Caxias - RJ. The War Machines that Gilles Deleuze and Félix Guattari conceptualize. The current times that invite us to think about forms of existence that are out of line with the deaf reproduction of exclusionary and reducing realities. These are the mottos that raise a thought about the micropolitics of the peripheries as molecules of revolution. As paths already open to be looked at with the necessary attention not to learn to walk on the paths already drawn, but to inspire the elaboration of other paths and new possibles that meet with the sensitives demands of those times.

Key-words: micropolitical, periphery, molecular revolution, resistance

1

Doutoranda do PPG em Artes, Culturas e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da UFJF. Mestre pelo PPG em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da UERJ. Licenciada e Bacharel em Educação Artística pela UFJF.



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

A cidade é Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, onde a gente desembarca no ano de 1957, quando músicos locais criam uma Banda de Música, a Lira de Ouro, para tocar nos espaços periféricos da cidade e ensinar música às crianças e adultos que não pudessem pagar por esse acesso. A história da Lira, no entanto, começa bem antes disso e se entrelaça com a história da própria cidade.

Formada em sua grande maioria por pessoas que vinham de outros lugares para trabalhar na então capital do Brasil, mas que não recebiam remuneração suficiente para viver perto do trabalho, Caxias se constituiu sob os mandos e desmandos de Tenório Cavalcante (o homem da Capa Preta) e abrigou prostíbulos e cassinos até mesmo depois da proibição legal desses últimos. Funcionando como uma espécie de cidade dormitório, de quintal, de periferia do Rio de Janeiro, ela era social e economicamente dividida pela linha do trem: do lado do mangue viviam os mais pobres; na parte alta da cidade, os mais abastados dividiam espaço com os clubes, agências bancárias, prédios municipais e escolas.

Nesse tempo a cidade tinha uma banda de música oficial que tocava tanto nos eventos civis, religiosos e comemorativos, quanto nos bailes dos clubes, cujo acesso era restrito às pessoas brancas, endinheiradas e que tivessem sapato. Em nenhum desses espaços, salvo raras exceções, a população do mangue era bem vinda. Porém, os integrantes da banda eram, em sua maioria, moradores do lado mais pobre da cidade. E diante da impossibilidade de seus amigos e familiares participarem das tocatas e se divertirem, eles se uniram para formar, com recursos próprios, uma banda do lado da cidade onde viviam. Assim, a Lira de Ouro nasceu como resposta a uma demanda da população periférica por diversão.

Desde o uniforme da banda, até a administração dos parques recursos, passando pelas músicas escolhidas e pelos instrumentos, tudo era completamente diferente da banda oficial. A forma de organização condizia inteiramente com a realidade em que viviam, e não com as instruções que garantiriam uma legitimidade desse conjunto. Isso possibilitou, entre outras coisas, que a Lira não fosse registrada em cartório como uma banda, mas como uma associação musical e artística. Essa diferença de denominação que, a princípio, parece irrelevante, surgiu da constatação de que a comunidade não precisava apenas de música, mas de algum



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

espaço que estivesse aberto à atividades artísticas múltiplas. Já que o estado também não se fazia presente dessa forma. Isso foi essencial não só para a propagação cultural local, mas para a própria sobrevivência da Lira em muitos momentos posteriores, em que, por exemplo, os recursos disponíveis por leis de incentivo à cultura, se voltavam para associações artísticas, e não para bandas.

Na década de 1960,

a Lira viveu seus momentos de glória. Os músicos juntaram seus cachês, economizados durante um bom tempo, a um cachê maior, vindo de uma apresentação em outra cidade. Com CR\$42.000,00 conseguiram comprar um espaço (...) e se mudaram para a primeira sede própria.

Pouco tempo depois, no entanto, essa área foi desapropriada (...). Com o dinheiro da indenização, a Lira pôde comprar outro terreno(...) onde é sua sede até o dia de hoje. (LAIA, 2014, pp.54)

A sede própria possibilitou que o número, a frequência e, conseqüentemente, o acesso às aulas de música fossem ampliados. De forma que

a Orquestra Tabajara, a Banda dos Fuzileiros Navais, a Banda de Ipanema e o Cordão do Bola Preta, são exemplos de bandas de música que contam hoje com talentos cuja formação musical inicial deu-se na Lira de Ouro. (LAIA, 2014, pp.55)

A Lira nunca teve uma organização vertical. Muito embora não soubessem do potencial de autonomia que uma organização horizontal, no formato rizomático, pode ter, os fundadores da Lira sempre deixaram chegar quem quisesse se unir ao projeto, formando redes de administração, de organização e de cooperação com o trabalho, onde a voz e a escolha de todos tinha o mesmo peso para as decisões. Aceitaram todo o apoio vindo, inclusive, de políticos e de instituições religiosas da cidade, mas nunca aliaram a atuação da Lira a nenhum grupo de nenhuma ordem. Nos anos de 1990, inclusive, diante de uma crise financeira e de gestão, a



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

prefeitura propôs que o espaço se tornasse público, sob sua administração. O presidente de então convocou a classe artística da Baixada Fluminense – que, em sua maioria, havia passado pela Lira – e, juntos, criaram estratégias, que foram desde rifas até shows para arrecadar dinheiro suficiente para acertar as dívidas e os documentos da associação. A partir daí a Lira tornou-se um Centro Cultural e, anos depois, o Primeiro Ponto de Cultura do Governo Federal na Baixada Fluminense.

Talvez até seja preciso dizer que em muitas formações sociais não são os senhores, mas antes os excluídos sociais que constituem focos de subjetivação: por exemplo, o escravo libertado que se queixa de ter perdido todo estatuto social na ordem estabelecida, e que estará na origem de novos poderes. A queixa tem uma grande importância não só poética, mas histórica e social, porque exprime um movimento de subjetivação ('pobre de mim...'): existe toda uma subjetividade elegida. O sujeito nasce nas queixas tanto quanto na exaltação. (DELEUZE, 1992, p 189)

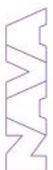
Desde então a Lira configura-se como um espaço que agrega diversidades em uma cidade que, embora com “um PIB, que, segundo o IBGE, em 2005 foi o 15º maior no ranking nacional e o segundo maior do Estado do Rio de Janeiro, com uma arrecadação de ICMS que também só perdeu para a capital” (LAIA, 2014, pp.42), “(...) ainda hoje sofre com problemas básicos de infraestrutura, como a ausência de rede de esgoto em muitos bairros, ruas sem calçamento e/ou passeios e a falta semanal de abastecimento de água em algumas regiões” (LAIA, 2014, pp.43).

A Lira acolhe em cada um dos seus tempos de existência, atividades que vão desde aulas de capoeira e ginástica, até saraus, shows e exposições mensais do cineclubes Mate com Angu. Tudo regado a muita alegria, em um ambiente que agrega um bar, festas animadíssimas nos fins de semana e toda proposta artística e/ou cultural que precise de um espaço para acontecer, e que siga os princípios de ser aberta às diversidades e a toda a multiplicidade de integrantes que a compõem.²

Nas brumas e miasmas que obscurecem o fim do milênio, a questão da subjetividade retorna como um leitmotiv.

2

(LAIA, 2014) A primeira parte desse artigo tem informações que foram retiradas da dissertação de mestrado referenciada acima, sem, no entanto, reproduzir partes além das que foram referenciadas no corpo do próprio texto.



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

Não mais que o ar e a água, ela não é um elemento natural. Como produzi-la, captá-la, enriquecê-la, reinventá-la, de forma permanente, de modo a torná-la compatível com Universos de valores mutantes? Como trabalhar a sua libertação, quer dizer, sua ressingularização? A psicanálise, a análise institucional, o cinema, a literatura, a poesia, as pedagogias inovadoras, os urbanismos e arquiteturas, criadoras... todas as disciplinas terão que conjugar suas criatividade para conjurar as provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo cósmico, que surgem no horizonte, e para transformá-los em riquezas e prazeres imprevisíveis cujas promessas, além disso, são perfeitamente tangíveis.³

Félix Guattari, na década de 1990, nos traz a ideia de Um Novo Paradigma Estético (Caosmose, 2006), que “se apresenta como uma alternativa em relação ao paradigma científico subjacente ao universo capitalista” (GUATTARI, 1993, p.29). Para ele, nesses tempos em que o capitalismo rege a lógica não só de mercado, mas da sociedade em sua completude, interferindo e definindo as relações humanas também nas esferas da sensibilidade, da criação e, logo, da subjetivação, as formas de existências que se configuram seguem, muitas vezes, a lógica da pasteurização, da homogeneização, do mercado global.

Isso, ao mesmo tempo em que conduz a uma despoetização ordinária da vida pela eliminação da diferença e pela padronização das experiências, colabora para a manutenção de estruturas sociais, políticas e culturais, excludentes e cristalizadas.

O novo paradigma que ele propõe e que chamou de “Paradigma da Criatividade”, seria então uma nova forma que atingiria não só o pensamento, mas o comportamento, as atitudes, as escolhas e a vida em todos os âmbitos. Considerando que “a criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade [...] e, portanto, inerentes à condição humana” (OSTROWER, 1977, p.53). Uma outra via possível estaria aí então. Que se desalinha da lógica de mercado e, por isso mesmo, tem potencial de mudança social e política.

Ao fazer uma expansão do conceito de subjetividade, Guattari que nos ajuda a pensar esse paradigma, quando substitui a ideia do marxismo

3

(No original) Dans les brumes et les miasmes qui obscurcissent notre fin de millénaire, la question de la subjectivité revient désormais comme un leitmotiv. Pas plus que l'air et l'eau elle n'est une donnée naturelle. Comment la produire, la capter, l'enrichir, la réinventer en permanence de façon à la rendre compatible avec des Univers de valeurs mutantes? Comment travailler à sa libération, c'est-à-dire à sa re-singularisation? La psychanalyse, l'analyse institutionnelle, le film, la littérature, la poésie, des pédagogies innovantes, des urbanismes et des architectures, créateurs... toutes les disciplines auront à conjoindre leur créativité pour conjurer les épreuves de barbarie, d'implosion mentale, de spasme chaotique, qui se profilent à l'horizon et pour les transformer en richesses et en jouissances imprévisibles, dont les promesses, au demeurant, sont tout aussi tangibles. (GUATTARI, 1992, p.186-187)



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

clássico de sujeito individual e fechado na sua individualidade pronta, e nos brinda com um sujeito que se constrói o tempo inteiro, ao longo de toda a sua vida, por meio de todas as coisas que permeiam e transpassam a sua existência. E que, ao mesmo tempo, participa da construção de outras subjetividades individuais e coletivizantes.

Assim, ela se constrói não só pelos elementos clássicos que se acreditava antes (figura do pai e da mãe como eixo de construção do sujeito, por exemplo, numa determinada leitura de Freud), mas também por meio de todos os contatos e relações que estabelece o tempo inteiro: pela mídia, de forma geral, as conversas, discussões, a convivência com vizinhos, as viagens, as leituras e toda a sorte de coisas, sujeitos e entes que se encontrarem no caminho. Tudo isso vai produzir inconsciente, o que faz com que sejamos vários, múltiplos e plurais em nossa singularidade. O próprio autor define esse conceito como

o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (GUATTARI, 2006, p.19),

Ligada ao coletivo a ideia de subjetividade se liga, conseqüentemente, à uma ideia de produção. Porém, esse conceito aparece aqui de forma expandida, de modo que quando falamos de produção ligada à subjetividade,

produção não é só produção de coisas materiais e imateriais no interior de um campo de possíveis, mas também produção de novos possíveis, quer dizer, produção de produções, de bifurcações, de desequilíbrios criadores, de engendramentos a partir de singularidades, autopoicionamentos, autopoiese. Pela autopoiese algo se desdobra, ganhando consistência, autonomia, um movimento próprio, formando um universo a partir de seus componentes, se existencializando e até, no limite, tecendo uma subjetivação própria. (GUATTARI, 1993, p.44 e 45)

Expandindo o conceito de produção, a ideia de máquina também se refaz. E ela passa a atingir âmbitos da produção da vida que não estão, necessariamente, ligados ao mercado de consumo material. "Máquina",



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

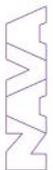
na proposta do autor em parceria com Gilles Deleuze, vem substituir o conceito de estrutura, usado até então para traduzir as organizações da sociedade. Já que a primeira sugere uma maleabilidade que condiz com essa subjetividade em constante construção e não exclui as organizações mais tradicionais, ao mesmo tempo em que contrasta com o engessamento que “estrutura” supõe.

o maquinaico (que é o contrário do mecânico) é processual, produtivo, produtor de singularidades, de irreversibilidades, e temporal. Nesse sentido ele se opõe, termo a termo, à ideia de estrutura, de intercambialidade, de homologia, de equilíbrio, de reversibilidade, de a-historicidade etc. (PELBART, 1993, p.44)

Nessa lógica, temos as máquinas de guerra. Ao contrário do que o nome possa sugerir, as máquinas de guerra das quais os autores falam, são aquelas que atuam em campos que se diferem da violência, e se coadunam ao sentido mais revolucionário que a palavra Guerra pode ter: resistência. Nesse caso uma resistência ao que é excludente e que, instaurado como legítimo, negligencia formas de existir que não se alinham à lógica vigente.

Ou seja, considerando como normatismo político, cultural e social global o neoliberalismo, a produtividade capitalista como valor de vida e da supremacia branca, heterossexual, européia, rica e cristã. Tudo o que sai dessa vigência e torna-se, por assim dizer, minoria, passa a necessitar da luta para que seu lugar de existência seja minimamente garantido. Logo, o potencial de formação de máquinas de guerra está neste segmento. porque, excluídos do sistema, dos seus lucros e da possibilidade de existirem em suas singularidades, precisam encontrar, criar, inventar linhas de fuga através das quais seja possível tomar de volta para si a direção do estúdio de criação de suas próprias realidades.

Definimos a ‘máquina de guerra’ como um agenciamento linear construído sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. (DELEUZE, 1992, p.50)



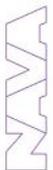
Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

Quando fala em máquinas de guerra nesse momento, Guattari já acreditava que em algum momento eclodiriam conflitos que ultrapassariam as lutas sociais, escancarando a insatisfação da população com o sistema capitalista para além de suas perversidades econômicas. O fato dele ser global e globalizante, ao mesmo tempo em que traz a sensação de uma ampliação de acessos e de um pertencimento por meio da homogeneização de gostos e modos de vida, por outro cria uma legião de insatisfeitos, que são os excluídos do sistema citados anteriormente, cujas exclusões não se restringem ao capital, mas alcançam as esferas do desejo, do inconsciente, da existência enquanto instância singular – no caso aqui, imersa em um contexto que segue padrões. Esses conflitos teriam como seus agentes as máquinas revolucionárias, as máquinas de guerra que àquelas alturas, já eram gestadas em lugares diversos onde a insatisfação se instaurava. Eles se dariam por meio de “lutas relativas às liberdades, de novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente do desejo, etc...” – formas que agrupou no registro de “revolução molecular”.

Ninguém é capaz de definir, hoje, o que serão as futuras formas de coordenação e organização dos futuros movimentos revolucionários, mas o que parece evidente é que implicarão, a título de premissa absoluta, no respeito à autonomia e à singularidade de cada uma de suas componentes. (GUATTARI, 1987, p.222)

Revoluções Moleculares, portanto, se configuram como movimentos pontuais, não globais. Porque tratam de suprir uma demanda que não é global, mas que diz respeito justamente ao que o global massacra, apaga e silencia. Surgem como uma resposta às necessidades (de todas as ordens) daqueles que tem sua existência negligenciada material e imaterialmente pelo sistema. Daqueles que, jogados para as periferias das cidades, do planeta e da existência, excluídos dos lucros do sistema, estão na base da pirâmide que sustenta esse mesmo sistema e seus instrumentos de dominação.

As máquinas de guerra são os agentes dessas formações revolucionárias, pontuais e potentes enquanto micropolíticas de transformação social. Gestadas a partir dos excluídos do sistema, seus espaços de constituição são, portanto, os espaços onde esses sujeitos vivem e atuam. As periferias e os



**Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados**
Cristiane Maria Medeiros Laia

guetos geográficos e conceituais, os cantinhos onde brotam vidas em meio à aridez do cotidiano. Nesse sentido, Guattari sublinha que “o terceiro mundo esconde tesouros que merecem ser explorados.”⁴

Seria a Lira de Ouro uma molécula de Revolução?

O momento presente, em que coexistimos com pandemias e pandemônios, parece clamar por formas de existir que nos permitam resistir às políticas fascistas e neoliberais que, entre outras coisas, servem e se alimentam do achatamento das diferenças e da captura e redução dos desejos a termos comercializáveis, à moda capitalista.

Mas como responder a esse clamor? Como remar contra toda uma correnteza que se levanta, em ondas ultra conservadoras, a reclamar de volta todo um sistema de colonização de corpos, de vidas, de desejos e inconscientes, do qual ainda saíamos a passos não tão largos? Como inserir no cotidiano ações que nos projetem para linhas de fuga, para lugares outros onde a política do sensível seja ainda possível? Como criar outros possíveis? Como não sucumbir à uma despoetização ordinária da vida, à qual estamos sujeitos em todas as vezes que ligamos a TV e nos deparamos com tentativas de nos convencer que a alegria, a emoção⁵, a transformação social e a expansão existencial não têm lugar para existirem?

Se por um lado as derrocadas diárias de direitos adquiridos com lutas honestas, a retomada de ideais genocidas pelo poder e as tentativas de capturar os desejos dos sujeitos ainda à salvo, nos colocam diante de uma guerra ética, estética, política, social, cultural e, em muitos momentos, civil, por outro, abrem os portais da resistência.

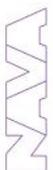
Crivados de espinhos, assim como esses tempos, os cactos são, talvez, as plantas mais resistentes que conheço e que se mantêm, muitas vezes, à salvo de serem tocadas, pelo potencial de dor que esses espinhos têm quando perfuram a pele humana. A primeira vez em que vi um cacto com flor, pensei que fosse artificial, colocada por alguém para dar alguma alegria àquela planta tão ríspida, de aparência tão endurecida e que quase não precisa de água para sobreviver. No entanto, para minha surpresa, a alegria brotava de dentro do próprio cacto: a flor era natural e tinha uma beleza singela, sutil e leve como poucas vezes vi na vida. Esse é o portal.

4

Et dans le registre de ce qu'autrefois
j'ai appelé des "révolutions
moléculaires", le tiers-monde
recèle des trésors qui resteraient
d'être explorés! (GUATTARI, 1992,
p 183-184)

5

"(...) emoções como gestos ativos
(...)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, pp.24)



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

Brotar verde e viçosa em meio a aridez, talvez seja o aspecto da Lira mais relevante, quando voltamos para ela um olhar de quem olha para uma molécula de revolução pela micropolítica. No contexto em que ela se ergueu, muitas outras iniciativas eram necessárias e, talvez, até mais urgente seriam propostas que levassem comida, saneamento básico ou remédios para a população. A alegria prevaleceu como necessidade mais imediata, no entanto. Não uma alegria ingênua, mas uma alegria esperançosa e potente, porque vinda de dentro dessa construção social que, embora se configurasse nas margens geográficas, sociais e culturais da cidade, mantinha-se no núcleo sensível da existência, e queria alimentar sua alma. E isso é, por si, revolucionário, quando pensamos que na lógica capitalista a alegria, assim como outros elementos de prazer, tem suas nuances, suas pregas capturadas pelo sistema e, achatada e pasteurizada é embalada para o consumo nos mais diversos produtos, de beleza à saúde.

Erguer um movimento artístico, guiado pela sensibilidade atenta de seus propositores (os próprios sujeitos desse lugar), que enxergam na diversão uma via para reverter, um pouco e/ou momentaneamente que fosse, todas aquelas mazelas, as faltas e lacunas deixadas por um estado desigual e ausente, é transformar em querência alguma coisa que, como carência, seria facilmente um caminho para uma vida sem poesia, sem sentido e sem alegria. É deleitar na contemplação da flor do cacto para alimentar o sensível, sabendo que, respeitado aquele ciclo da planta, ela permitirá que sua água seja retirada e usada para regar a vida física.

Krenak (2019) chama isso de adiar o fim do mundo. Para Kopenawa (2015), é levantar o céu e impedir que ele caia sobre nossas cabeças.

Quando as pessoas do lado mais pobre de Duque de Caxias entendem que delas vêm sendo tirado sistematicamente o direito de “ver a banda passar”, elas se unem para criar sua própria Banda. E um “Levante”⁶ acontece. O céu que as sufocava é empurrado para cima, dando espaço para novos respiros, a partir do momento em que não aceitam o lugar excluído da diversão que é dado a eles. E adiam o fim desse mundo (da alegria), criando uma nova forma autônoma de se alegrarem. O movimento de erguimento se segue quando não se contentam com os modos, os moldes, os uniformes, os repertórios, os modelos que regem a banda oficial (legítima) do outro lado da cidade. E criam suas próprias regras,

6

a palavra Levante se refere tanto à sessão de vídeos exibida na Lira de Ouro pelo Cine Clube Mate com Angu, intitulada “Sessão Levante” (LAIA, 2014, PP.35); quanto ao sentido que Didi-Huberman imprime a essa palavra no texto de abertura da Catálogo da Exposição Levantes (DIDI-HUBERMAN, 2017)



Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados
Cristiane Maria Medeiros Laia

seus próprios referenciais, seus próprios possíveis coletivamente, a partir dessas redes de colaboração que se formam e que, para Guattari são os agenciamentos coletivos de enunciação⁷.

Os agenciamentos coletivos de enunciação produzem seus próprios meios de expressão – podendo tratar-se de uma língua especial, de uma gíria, da volta de uma língua antiga. Para elas, trabalhar os fluxos semióticos, os fluxos materiais ou os fluxos sociais são uma só coisa. Não mais se tem face a face um sujeito e um objeto e, em terceira posição, um meio de expressão; não mais se tem a tripartição entre o campo da realidade, o campo da representação e da representatividade e aquele da subjetividade. O que se tem é um agenciamento coletivo que é, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e expressão. (GUATTARI, 1987, p.178)

Dessa forma, a origem periférica de uma formação que vem das beiradas do mangue para onde ninguém olhava, permanece na constituição da Lira, como raiz forte que garante ao movimento o papel de agregador de multiplicidades e de singularidades. E a projeta a enxergar e abraçar diferenças além daquelas que compõem a sua realidade, abrindo espaço para todas as outras que não tem um lugar para estar.

O trabalho imaterial aparece não só aí, mas ao longo dos anos de atuação da Lira, como o seu maior tesouro. Seja considerando a música algo não palpável, a diversão como alguma coisa que não é quantitativa, e as atividades culturais como meios pouco eficientes para render capital, seja considerando que o maior trabalho ali, e que se dava mesmo antes da formação da Lira, é um trabalho vivo. Aquele que é feito, antes de qualquer coisa, por se tratar de algo em que se acredita, que tem sentido na vida de quem o faz, e que ultrapassa qualquer ganho material que se possa mensurar. O que se produz na Lira é muito mais redes de cooperação, por meio dos afetos, que qualquer outra coisa. Porque não se trata mais somente de

produção de coisas materiais ou imateriais no interior de um campo de possíveis, mas também de produção de novos possíveis, quer dizer, produção de



**Alegrias, Micropolíticas e Periferias:
Sobre Cactos que Florescem e Fins de Mundo que são adiados**
Cristiane Maria Medeiros Laia

produções, de bifurcações, de desequilíbrios criadores, de engendramentos a partir de singularidades, autoposicionamentos, autopoiese. Pela autopoiese algo se desdobra, ganhando consistência, autonomia, um movimento próprio, formando um universo a partir de seus componentes, se existencializando e até, no limite, tecendo uma subjetivação própria. (PELBART, 1993, p.44)

Diante disso, eu penso que talvez não estejamos mais em tempos de perguntar como e se é possível criar, inventar novos motes que alterem a realidade e disparem, ou, pelo menos, apontem para a construção de formas de existir menos absurdas e desiguais que as atuais. Talvez estejamos em tempos de observar o que já acontece e que resiste a isso: nas periferias, nos guetos, nos morros, nas aldeias indígenas e quilombolas, nas senzalas e navios negreiros contemporâneos de todos os formatos. Observar o que as máquinas de guerra estéticas, éticas e revolucionárias produzem nas margens e que, garantem que elas ainda existam com potência de transformação.

Abandonar o olhar global e cultivar um olhar microscópico, minucioso, para enxergar as micropolíticas que brotam e atuam nas nossas realidades e que permitem que as margens ainda não tenham se desfeito em pó e caos. Aprender com esses espaços geográficos, sensíveis e conceituais, como erguer Levantes, como suspender o céu, como adiar o fim do mundo. Como virar a engrenagem com sutileza, endurecer sem perder a ternura, continuar florindo quando cacto, e resistir pela via da alegria potente e transformadora.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992 – 232 p. (Coleção Trans)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS). 4ª reimpressão 2008



DIDI-HUBERMAN, Georges. Que Emoção! Que Emoção?. São Paulo: Editora 34, 2016. 1ª Edição. Coleção Fábula

_____. (org.). Levantes. Tradução de Jorge Bastos.; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992.

_____. *As três ecologias*. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990

_____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006. 4ª reimpressão

_____. Guattari, o paradigma estético. Entrevista concedida a Fernando Urribarri. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 1- p. 29-34 -, 1993.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

LAIA, Cristiane Maria Medeiros. Produção Cultural na Baixada Fluminense: Lira de Ouro, Revolução Molecular. 2014. 91f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias – RJ.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, lançado em 1977.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital – Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003

Sempre a três movimentos da Impermanência

Antonio Gonzaga Amador¹

Resumo

O artigo é um relato de exercícios realizados pelo autor na busca de movimentos em direção a impermanência. São analisados três trabalhos artísticos e seus processos criativos que possuem a meditação como ponto de partida. Respiração, cuidado e escuta são conceitos que serão articulados e aproximados com cada trabalho artístico como uma forma de reflexão crítica. Por fim, é proposta uma prática performática a ser realizada por você, se quiser.

Palavras-chaves: Impermanência, meditação, respiração, prática artística

Abstract

The article is a narration of exercises realized by the author in search of movements towards impermanence. Three works of art and their creative processes that have the meditation as starting point are analyzed. Breath, care and listening are concepts that will be articulated and approximated with each artistic work as a form of critical reflection. Finally, a performance practice is proposed to be performed by you, if you wish.

Keys-Words: Impermanence, meditation, breath, artistic practice.

1

Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista visual com interesse em programas performativos que pensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. Desde 2015 é funcionário da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. amador.pintura@gmail.com

M

Mais um dia de exercícios². Hoje irei comentar sobre uma forma de cuidado que pratico cotidianamente e está vinculada a minha pesquisa artística: a meditação. No meio do ano de 2017, comecei a praticar yoga junto com minha companheira, Maria Clara. Existe uma variedade de estilos diferentes de yoga e a que eu faço segue uma referência ao Tantra³ Yoga⁴. Assim, a prática é voltada para o entendimento e o exercício de chegar ao equilíbrio entre corpo e mente.

O trabalho é realizado, basicamente, em duas frentes: a prática de exercícios respiratórios, *pranayama*, e a prática de posturas psicofísicas, *asanas*. A conjugação desses dois pontos tem como objetivo o treinamento do corpo e da mente, através de diversos métodos de respiração e de variadas posturas corporais, para assim alcançar e manter-se em meditação.

Dentro dessa perspectiva, encontro convergências entre essa prática e minha pesquisa artística. Na medida em que exercitava o yoga e a meditação, percebo que seus métodos e práticas eram os que me interessavam quando produzia arte. Assim, propus tentar integrar essas experiências organizando-as em três movimentos. Cada movimento é o relato do processo criativo de um trabalho artístico em conjunção com sua reflexão crítica.

Portanto, intenciona-se apontar como uma prática de cuidado, neste caso o yoga e a meditação, inserida no cotidiano, provoca uma atenção para o corpo e pode despertar possibilidades de métodos e processos artísticos. Para me ajudar com esses movimentos em direção a impermanência, trago para pensar junto comigo Quilici (2018) e Artaud (2006) que me ajudam na respiração. Foucault (2010) que me ajuda na estrutura desse cuidado que escrevi até aqui. Obici (2006) me ajuda a escutar. Por fim, coloco uma proposição performática que vai em direção a um primeiro movimento a impermanência, a ser realizada por quem desejar.

Primeiro movimento – Meia lótus.

Os exercícios de posturas no yoga são considerados posturas psicofísicas. Pois, segundo a filosofia da prática, não apenas são ativados aspectos físicos corporais quando vocês realiza a postura, mas acredita-se que são ativados aspectos energéticos. Assim, essas posturas lidam em treinar não só o corpo físico, mas também um corpo mental/energético.

2

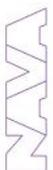
Este artigo é desenvolvido a partir da pesquisa prática e teórica apresentada na minha dissertação de mestrado "Cuidados de si: os processos artísticos como práticas de si" no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense em 2019 e orientada pelo prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

3

Em sânscrito, Tantra significa urdidura, a trama do tecido, a trama de uma tapeçaria que se estende. Representa a ideia de que todas as coisas do universo estão conectadas, entrelaçadas, unidas entre si, através de uma espécie de fio invisível que forma essa união íntima de todas as coisas. Fonte: <https://www.greenme.com.br/yoga/3471-tantra-yoga-origens-praticas-teoria>

4

Tantra é uma das Escolas de Yoga que surgiu na Índia, por volta do século 500 a.C., e se tornou um estilo de vida na época. Não é um ritual, mas um caminho para a expansão da consciência, da união da mente humana com a Consciência Cósmica, por meio de nossas conquistas e derrotas, pois no Tantra nada se perde, tudo se aproveita. Fonte: <https://www.yoga-pro.br/openarticle?id=292&TANTRA-YOGA:-CRESCER-E-N%C3%83O-T%C3%89CNICA-PARA-O-PRAZER>



Tal condicionamento é importante para realizar a prática principal. A mais simples e mais rigorosa. A meditação. Corpo e mente precisam achar um equilíbrio para encontrar e manter uma posição firme. Sentado de pernas cruzada. Não é relaxado. Também não é rígido. É o ponto entre os dois.

É difícil. É preciso impor-se um rigor com a prática. Começo a sentir coceiras nas costas. Nunca tive isso antes. A roupa começa a pinicar. Mas eu sempre usei essa roupa e nunca tive isso antes. Preciso comprar pão mais tarde. Será que tem queijo em casa? Minha testa está coçando. Estou com câimbra. Quanto tempo passou? Preciso responder ao Jandir quando chegar em casa.

Assim foi uma das primeiras vezes que pratiquei a meditação. Um grande turbilhão de sensações e pensamentos acontecendo sucessivamente enquanto tento permanecer apenas sentado. Quando percebemos o quanto de coisas acontecem no simples ato de ficar sentado, tomamos consciência da potência contida dentro de pequenos gestos. Abre-se um espaço de escuta mais sensível.

A prática formal adota a postura sentada como um recurso importante para intensificar os estados de atenção e concentração. Basicamente, deve-se sustentar a coluna vertebral e descobrir um tônus adequado para o corpo, que o impeça de cair na sonolência e no torpor. A partir daí, pode-se investigar muitas coisas sobre as relações entre posturas físicas e estados mentais. (QUILICI, 2018, p. 7)

A prática da respiração é fundamental nesse momento. A respiração torna-se um ponto focal na meditação. Corpo, mente e energia se focam na condição de respirar como método de concentração. A respiração é nasal, o tempo de expiração será o dobro do tempo de inspiração. Inspira um. Expira um, dois. Até dez. Repita.

A concentração no "objeto respiração" é um modo de conexão com o momento presente e produz a serenidade requerida para a contemplação de outros fenômenos. Os textos tradicionais mencionam quarenta objetos



com relação ao material. Na tentativa de meditar, o meu corpo exerce uma mínima força contra as folhas e vice versa, até o momento que o papel se rompeu por completo.



Figura 1 – Meia Lótus, 2017. Instalação: 15 folhas de papel seda com o resíduo corporal proveniente de uma sequência de meditações iniciando por 1 minuto, depois, 5 minutos, depois 10 minutos, até 70 minutos. 144cm x 300cm. Fonte: fotografia do autor



Figura 2 – Meia Lótus, 2017. Detalhe. Instalação: 15 folhas de papel seda com o resíduo corporal proveniente de uma sequência de meditações iniciando por 1 minuto, depois, 5 minutos, depois 10 minutos, até 70 minutos. 144cm x 300cm. Fonte: fotografia do autor.



Figura 3 – Meia Lótus, 2017. Detalhe. Instalação: 15 folhas de papel seda com o resíduo corporal proveniente de uma sequência de meditações iniciando por 1 minuto, depois, 5 minutos, depois 10 minutos, até 70 minutos. 144cm x 300cm.

Fonte: fotografia do autor.

Durante toda a prática, há um embate entre a matéria corpo e a matéria papel mediado pelo exercício da meditação. Corpo, mente, matéria, energia e experiência tentam convergir no momento. Aqui e agora. Uma produção de cuidado baseada no exercício do aqui e agora. Cuidado, aqui, penso junto de Foucault (2010) quando ele elabora o conceito de cuidado de si:

O cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar. Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz primeira: [...]. O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2010, p. 9)

Penso no corpo e no seu uso como medidas das coisas e do tempo. No entanto, o que resta desse processo artístico é apenas um refugio. O refugio dessa experiência que passou, que passa e sempre vai passar.

Segundo Movimento: Bhavana.

Com a prática da yoga e da meditação, com sua intensificação diária, com a tentativa de realizar um equilíbrio entre o corpo e a mente, com os exercícios de respiração, meu corpo foi abrindo cada vez mais espaço. Alongando-se mais até o ponto de conseguir sentar-me na posição de Lótus: sentado no chão com as pernas cruzadas e com as duas solas dos pés voltadas para cima.

Em um primeiro momento, a posição é um pouco desconfortável. Há uma certa dor. Não consigo mantê-la por muito tempo. Preciso de um pouco mais de tempo e prática para alcançar uma firmeza.

Enquanto a pratico, o nome Lótus me desperta uma curiosidade. Começo a estudar a flor e algumas características que ela possui. Três me chamaram a atenção.

1. A flor possui uma capacidade de termogenia que possibilita aumentar sua própria temperatura acima da temperatura ambiente com fim de atrair insetos e aumentar a reprodução. A temperatura pode aumentar em até 20°C.
2. O tempo de ântese, momento de abertura dos botões, da flor é de 3 dias.
3. A flor de lótus é da coloração entre o rosa e o branco naturalmente.

Neste encontro entre exercícios e pesquisa surge o trabalho *Bhavana* (Figuras 4 e 5). *Bhavana* consiste na criação da minha própria flor de lótus através da prática de meditação sobre folhas de papel seda. É composta de 16 folhas de papel seda disposta sobre o chão. Foi realizado 72 horas, 3 dias, acumuladas de meditação na posição de lótus completa.

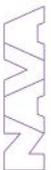




Figura 4 – Bhavana, 2017. 16 folhas de papel seda com o resíduo corporal proveniente de 72 horas de meditação. 152cm de diâmetro. Fonte: fotografia do autor.



Figura 5 – Bhavana, 2017. Detalhe. 16 folhas de papel seda com o resíduo corporal proveniente de 72 horas de meditação. 152cm de diâmetro. Fonte: fotografia do autor.

Fazer uma flor é extremamente trabalhoso. Meu corpo durante a prática passa por processos de aquecimento, começo a suar, o papel mancha e rasga devido a isso. Novamente, há um embate entre a matéria corpo e a matéria papel mediado pelo exercício da meditação. Novamente o que resta desse processo artístico é apenas um refugo. O refugo dessa experiência que passou, que passa e sempre vai passar. Não consigo não aproximar novamente Foucault e o cuidado para refletir sobre isso:

O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. Há um parentesco da palavra epiméleia com meléte, que quer dizer, ao mesmo tempo, exercício e meditação, [...] Em terceiro lugar, a noção de epiméleia não designa simplesmente esta atitude geral ou essa forma de atenção voltada para si. Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. (FOUCAULT, 2010, p. 11/12)

O nome do trabalho, *Bhavana*, em pali significa cultivo ou desenvolvimento da mente. A meditação. Aqui há um ponto de contradição. Não consigo respondê-la. No processo de produção, eu faço a meditação. A prática da meditação deveria ser seu fim nela mesma. No entanto, subverto e faço uso dela para a produção de uma flor. O indício de um ato do que foi um aqui e agora. Eu medito para produzir a flor ou a flor é mero resíduo do ato de meditar? Um substrato como meu suor, meus pensamentos agitados e meus incômodos corporais?

No filme *A roda do tempo* (Werner Herzog, 2003) um momento me ajuda a refletir sobre o processo desse trabalho: a construção da mandala tibetana de areia. O trabalho é feito por vários monges e por vários dias seguidos. A mandala seria a representação visual da morada meditacional divina, um Buda. A construção é realizada por um instrumento pequeno de metal usado para colocar a areia colorida em espaços pré-determinados. Ao fim, a mandala é destruída e sua areia é jogada em um rio próximo. (Figuras 6 e 7)





Figura 6 – Construção da mandala de areia. Fonte: Frame do filme Wheel of time.
Direção Herzog, 2003.



Figura 7 – Destruição da mandala de areia. Fonte: Frame do filme Wheel of time.
Direção Herzog, 2003.

Um grande trabalho para no final voltar a ser pó. Esse ritual denota que talvez o fim não seja o objetivo, mas que todo o processo já seja em si mesmo o objetivo. Tudo passa. A única coisa permanente é a própria impermanência. Quando terminei minha flor, ela não era mais a mesma que é hoje. Eu também não sou mais o mesmo. Dessa maneira, sou imbricado

a me posicionar eticamente diante do trabalho. Se um amassado do papel aparecer ou sumir, não há problema. Se uma pétala da flor cair, não há problema. Se ela simplesmente morrer, também não há problema. O que eu apenas posso fazer é arar a terra novamente e começar a cultivar.

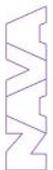
Terceiro movimento: Anapanasati (ou A Respiração Plena do Sino)

Até agora, em todas as tentativas de intersecção entre estudos do corpo, cuidado e pesquisa artística, todos os processos e trabalhos artísticos geravam uma produção material, seja em maior ou menor escala. Os motivos podem ser variados: minha formação em artes visuais ou, então, o corpo se apresentar para mim sempre como uma matéria a ser trabalhada e estudada.

Entretanto, com o passar das práticas de yoga e de meditação, meus processos de escuta do corpo vão se aguçando. O verbo muda. Estudar torna-se escutar. Você consegue perceber que os menores movimentos podem produzir sonoridade. O atrito da sua roupa com o chão e o corpo. A inspiração e a expiração. O roncar do estômago. Também percebe com maior sutileza o ambiente. O sino de vento de seu vizinho. Uma batida no outro cômodo. O zunido do ar condicionado no trabalho.

Nossos ouvidos captam os sons de forma omnidirecional, diferentemente da vista, que faz um recorte direcional no espaço frontal. No entanto, há um processo seletivo da consciência que dirige a atenção (focaliza) de acordo com uma série de sons no espaço. (OBICI, 2006, p. 21)

Essa condição material do corpo gerando algo que não é estritamente material, mas temporário, vem ao encontro da impermanência. Explico-me: Dentro do meu processo em artes visuais até esse momento, sou jogado sempre em um ponto no qual há a necessidade de “fixar uma experiência” em algum tipo de suporte palpável e/ou visível. No entanto, ao tentar evidenciar uma condição que se apresenta pelo sonoro, a necessidade objetual e matériaca da “fixação” cai drasticamente. Isso se faz, penso, pelo fator do tempo e da percepção de cada um. O som só se faz diante de nossa acuidade perceptiva. Ele (coisa que produz som) pode existir de



maneira permanente, entretanto, nossa captação e percepção não a serão. Em outras palavras, a percepção do sonoro tenderá a impermanência na medida em que sua captação é definitivamente temporal e fluida.

É nessa vivência entre as meditações e a escuta que surge *Anapanasati (ou A Respiração Plena do Sino)*⁵. O trabalho deriva do som emitido do sino tibetano (Tigela). A construção da edição sonora foi realizada na justaposição e manipulação do toque do sino com minhas próprias respirações.

Vamos parar um pouco. Talvez você já tenha escutado desde o início. É uma transformação do ambiente através do som. (Vamos parar um pouco. Acesse o link da nota de rodapé dessa página. Ligue o som e coloque no modo repetir. Volte a ler esse relatório até aqui.) (Estou travado com a escrita. Como crio um ambiente sonoro possível para esse artigo? Talvez você só consiga acessar esse trabalho no momento de uma exposição. Ou nem isso.) Será essa a impermanência? Algo sempre me escapa nesse momento.

Como tudo até agora, esse trabalho é mais um exercício. Tento entrar em ressonância com o objeto sonoro⁶ através das minhas respirações. Como projeto, tento instaurar, a partir desse som, um ambiente para exercícios. Tantos meus, como para outras pessoas. A possibilidade de pensar o som como mecanismo de ambiente vai ao encontro do lugar que partilhamos. Uma proposição ao cuidado partilhado.

Esses movimentos tentam alcançar a impermanência. Dentro do processo de cuidado como um posicionamento ético no mundo, o entendimento da impermanência surge como objetivo para minha prática artística. Mas... Não... Talvez...

O exercício é simples. Estique um de seus braços para frente. Olhe para a sua mão aberta. Foque na sua mão e na sua respiração. Quando você expirar, feche sua mão. Quando você inspirar, abra sua mão. Quando você abrir sua mão, inspire. Quando você expirar, feche sua mão. Repita isso até o momento que tudo vira uma coisa só.

Mais um dia de exercícios. Hoje irei comentar sobre uma forma de cuidado que pratico cotidianamente e está vinculada a pesquisa artística: a meditação...

5

Anapanasati (ou A Respiração Plena do Sino), 2018. Som, 4'. Captação sonora: Tato Taborda. Edição: Antonio Gonzaga Amador. Link para o áudio: <https://soundcloud.com/antonio-gonzaga-amador/anapanasati>

6

Na teoria da música eletrônica e na teoria da composição eletrônica, um objeto sonoro corresponde a uma unidade primária de música que poderia ser tocada em um instrumento ou cantada por um vocalista. "Sonoro seria o perceptível, aquilo que se capta, diferentemente de musical, que seria um juízo de valor atribuído ao som" (OBICI, 2006, p. 14).

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Curso dado no Collège de France (1981-1982). 3ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta*. Mídias e territórios sonoros. 2006. 152 fls. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

QUILICI, Casiano Sydow. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v.8, n.15, p. 262-273, 2018.

WHEEL of time. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 2003. Arquivo digital (81min.), Son., Color.

A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res) existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende¹

Resumo

Este artigo deseja estar presente com tempo, com emoção, com ciência e com escrita. É um artigo que busca ressoar uma bricolagem de teorias e práxis, tocar olhos e dedos. Das teorias ele *bricola* a sociologia das emoções – pois através dela é possível refletir como experimentamos o tempo presente, seja de forma individual (micro), seja de forma coletiva (macro). Da práxis este artigo *bricola* a transdisciplinaridade, pois as mãos que o escrevem são mãos formadas pelo campo da arte, mãos que se ocupam com a forma da escrita, mas que também manuseiam as potencialidades de outros campos – como o da sociologia, da filosofia e da psicologia. O presente resultado proposto é uma escrita corrente – uma série continuada de coisas (concretas e abstratas) interligadas de alguma forma. De alguma forma este artigo busca expor para você, agora, no presente, a importância da confiança e do medo, o poder dessas emoções para a moção social e para a materialização da ciência – que se dá através da escrita. De alguma forma este artigo é também um convite para brincar com a forma das palavras que formam teorias com o passar do tempo – é somente brincando que faremos no presente uma corrente de cientistas mais presentes, cientes e (res)existentes.

Palavras-chave: presente; tempo; emoção; escrita.

Abstract

This article seeks to be present with time, emotion, science and writing, bringing with it a bricolage of theory and praxis to your eyes and fingers. In terms of theory, it *bricolates* a sociology of emotions, through which it becomes possible to reflect on how we experience time in the present, whether at an individual (micro) or collective (macro) level. In terms of praxis, it *bricolates* transdisciplinarity, as the hands that wrote it are hands molded by the field of art—hands that deal with the form of writing while also handling the potentialities of other fields, such as sociology, philosophy, and psychology. The resulting present is a stream of writing—a continual series of things, both concrete and abstract, somehow interconnected. This article aims to show you, now, in the present, the importance of confidence and fear, and the power that these emotions carry in regard to social motion and the materialization of science, which occurs through writing. This article is also an invitation to play with the form of words, which form theories over time; it is only through such play that we will develop, in the present, a wave of scientists who are more present, more aware and more (re)existent.

Keywords: present; time; emotion; writing

1

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR); Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Assessora de escrita acadêmica no Centro de Assessoria de Publicação Acadêmica (CAPA) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: camilararezende@gmail.com.



Formar com lentidão uma presente introdução

O presente conhecido de forma prática não é o gume de uma navalha, mas um telhado de duas águas com uma largura muito própria, no qual nos empoleiramos e do qual olhamos em duas direções no tempo. (JAMES, 1890, p. 609).

Agora é quando inicio este artigo. Há infinitas formas de iniciá-lo. A escolha de uma forma depende da minha imaginação – de como eu lhe imagino. Quem é você que está me lendo? Será que você é uma pessoa que tem tempo? Como você anda experimentando o telhado do presente? Você anda empoleirada/o, ou você anda correndo nele? Para qual direção no tempo você mais olha: a do passado ou a do futuro? Como é a largura do seu presente telhado? Ele é estreito? Ele é amplo? Será que você é uma pessoa que realmente tem tempo? Não sei... O que sei é que em minha imaginação você está com tempo – por isso escolho escrever esta introdução de uma forma diferente da recorrente – pois eu lhe imagino como uma vaca, um boi, um touro, um novilho ou um bezerro. Eu sinto que você tem a faculdade que dignificará esta leitura: “Verdade seja que, para elevar assim a leitura à dignidade de ‘Arte’ é mister, antes de mais nada, possuir uma faculdade hoje muito esquecida [...] uma faculdade que exige qualidades bovinas, e não as de um homem fim-de-século. Falo da faculdade de ruminar.” (NIETZSCHE, 1976, p. 16). Eu lhe imagino como uma pessoa bovina sensível e delicada – alguém que gosta de ser filóloga e ourives:

Filólogo quer dizer professor de leitura lenta: acaba-se por escrever também lentamente. Agora isso não só faz parte de meus hábitos, mas até meu gosto se adaptou a isso – um gosto maldoso talvez? – Não escrever nada que não deixe desesperada a espécie dos homens ‘apressados’. De fato, a filologia é essa arte venerável que exige de seus admiradores antes de tudo uma coisa: manter-se afastado, tomar tempo, tornar-se silencioso, tornar-se lento – uma arte de ourivesaria e um domínio de ourives aplicado à palavra, uma arte que requer um

A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

trabalho sutil e delicado e que nada realiza se não for aplicado com lentidão. [...] Essa própria arte não acaba facilmente com o que quer que seja, ensina a ler bem, isto é, lentamente, com profundidade, com prudência e precaução, com segundas intenções, portas abertas, com dedos e olhos delicados. (NIETZSCHE, 2007, p. 20-21).

Abra a porta... Eu estou batendo porque desejo² a leitura dos seus dedos e olhos delicados. Eu sei que desejar é algo muito forte – não é algo que consigo fazer sozinha, apenas de forma coletiva – pois “nunca desejo algo sozinho[a], desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. [...] Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol...” (DELEUZE, 2001). Esta escrita pode ser, então, qualquer coisa que – em conjunto – eu venha desejar, como também poderá ser qualquer coisa que você – em conjunto – queira desejar.

Agora, no meu presente acadêmico, eu desejo brincar em conjunto. É somente brincando que seremos capazes de jogar a sério o jogo científico. Para fazer isso é preciso tempo – tempo para questionar as regras do *próprio* jogo, da *própria* linguagem acadêmica que nos condiciona, da *própria* maneira como experimentamos o tempo da escrita da ciência. Questionar a experiência que temos do nosso *próprio* tempo. Será mesmo que o tempo é nosso? Será mesmo que o tempo é *próprio*? *Próprio* é aquilo que pertence (a quem se faz referência), que serve para determinado fim; adequado, conveniente, apropriado, verdadeiro, autêntico. *Propriamente* é preciso pedir ajuda aos especialistas questionadores dos sentidos. Perceba:

‘*Scholastic view*’ é uma expressão que Austin emprega de passagem em *Sense and sensibilia* e da qual dá um exemplo: a utilização específica da linguagem que, ao invés de apreender ou usar o sentido de uma palavra que seja imediatamente compatível com a situação, recenseia e examina todos os sentidos possíveis dessa palavra, fora de qualquer referência à situação. Esse exemplo, significativo, encerra o essencial do que seja *scholastic view*. Trata-se de um ponto de vista muito específico sobre o mundo social, sobre a linguagem ou sobre qualquer objeto do pensamento, que se tornou

2

O que é, o que é o desejo? Para mim o desejo é o que é para Deleuze e Guattari: “Afirmamos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado e que a libido não precisa de nenhuma mediação ou sublimação, de nenhuma operação psíquica, de nenhuma transformação, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Existe apenas o desejo e o social, e nada mais. Mesmo as forças mais repressivas e mortíferas da reprodução social são produzidas pelo desejo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 33).

A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

possível graças à situação de *skholé*, de lazer, da qual a escola – palavra também derivada de *skholé* – é uma forma especial, como situação institucionalizada de lazer estudioso. (BOURDIEU, 1996, p. 200).

Quem tem tempo institucional para o lazer estudioso? Quem tem tempo para brincar com as palavras em um artigo científico? Quem tem tempo para *bricolar*³? Quem tem tempo para ler a cientificidade dessa brincadeira? Qual a seriedade disso? Neste artigo busco jogar a sério o jogo científico – busco escrever tratando “a linguagem não como instrumento, mas como objeto de contemplação, de deleite ou de análise.” (BOURDIEU, 1996, p. 201). Busco dedicar tempo e atenção para a forma – a forma da formalidade formal que escrevemos a ciência e como ela nos forma e nos conforma com pressa – de que forma dedicamos tempo para pensar como a nossa forma está conformada? Estamos cientes dessa forma de ciência? Escrevemos nossas ciências como cientistas cientes, conscientes?

Tal como a/o artista na arte, o/a escritora no campo científico precisa ter a moção de “recusar qualquer constrangimento ou exigência externa, precisa afirmar a sua mestria sobre aquilo que o[a] define e que lhe pertence em particular, quer dizer, a forma, a técnica.” (BOURDIEU, 1989, p. 296). É preciso ter força para afirmar a técnica, “neutralizar as urgências ordinárias e colocar entre parênteses os fins práticos.” (BOURDIEU, 1983, p. 87). É preciso ter tempo para prestar atenção à forma, para produzir uma obra caligráfica-científica: “[...] quanto mais atenção presto à forma da minha escrita, tanto maior é a tendência para que ela se torne uma obra de caligrafia; quanto mais atento estou à forma de minha linguagem, tanto maior é a tendência para que ela se torne uma obra literária ou poética.” (PANOFSKY apud BOURDIEU, 2007, p.32-33). Quem tem tempo para prestar atenção à forma da ciência? Quais são as urgências das pessoas cientistas agora, no presente? Por que é urgente levar isso a sério?

É preciso levar a sério as reflexões de Platão a respeito da *skholé* e também sua famosa expressão, frequentemente comentada, *spoudaiôs paizein*, ‘jogar a sério’. O ponto de vista escolástico é inseparável da situação escolástica, situação socialmente instituída na qual se pode desafiar ou ignorar a alternativa

3

“O autor é um *bricoleur* mais do que um engenheiro, de acordo com a oposição que traça Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage* (O Pensamento Selvagem). E Mallarmé, por sua vez, dizia: ‘Comparado ao engenheiro, eu me torno, imediatamente, secundário’: *Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura.” (COMPAGNON, 1996, p.39). Perdida na ilha da minha experiência temporal, eu tento tomar posse dela reconstruindo-a com os despojos do naufrágio da minha – da nossa – própria cultura.

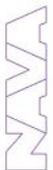
A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

corriqueira entre jogar (*paizein*), brincar e ser sério (*spoudazein*) jogando a sério e levando a sério as coisas lúdicas, ocupando-se seriamente de problemas que as pessoas sérias, e realmente ocupadas, ignoram – ativa ou passivamente. (BOURDIEU, 1996, p. 200).

Eu lhe convido a se ocupar seriamente com aquilo que as pessoas cientistas sérias não se ocupam – elas não têm tempo para isso. E por isso, ninguém se ocupa disso, e isso me preocupa cada dia mais. Eu lhe convido, então, a se ocupar com o brincar. Brinque comigo e com as palavras – brinque com as interrogações (?) das exclamações (!): O que é tempo? O que é ter tempo? O que é ciência? O que é ter ciência? O que é fazer tempo? O que é fazer ciência? O que você faz agora? A ciência do presente? O presente da ciência? Como a ciência está presente em sua vida? Como está presente na vida da sociedade? Ciência? Presente! (?) Presente? Ciência! (?) A ciência precisa do presente e o presente precisa da ciência! (?) Precisamos continuar escrevendo nossas ciências! (?) Como? Como presentear a ciência no seu presente? Como presentear o seu presente com ciência? Com ciência – consciência. Consciência!? Sim! A ciência do tempo. Como fazer a ciência (res)existir no tempo? Eu tenho um palpite: escrevendo-a com o tempo atencioso! Mas, o que é escrever? “Escrever é esculpir com palavras a matéria-prima do tempo, onde não há separação entre a matéria-prima e a escultura, pois o tempo não existe senão esculpido em um corpo, que neste caso é o da escrita, e o que se escreve não existe senão como verdade do tempo.” (ROLNIK, 1993, p.246).

Escrever esculpindo no presente a nossa ciência não está sendo uma tarefa fácil e confortável. O presente brasileiro nos assombra com um futuro ameaçador. Como, então, seremos fortes o bastante para prosseguirmos, para (res)existirmos escrevendo a ciência no nosso presente? Junto com Jack Barbalet tenho outro palpite: através da emoção!

Como não é possível conhecer o futuro, não há informações disponíveis acerca dele e, portanto, não é possível fazer cálculos a seu respeito. Se temos de manter-nos cognitivamente ignorantes em relação ao futuro, o que dizer do passado e do presente? Sabe-se hoje que a memória não é um sistema que reconstruiu



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

fidedignamente as experiências anteriores, mas um processo criativo, psicologicamente indiferenciável da imaginação. Por conseguinte, a memória não é uma janela para o passado. Até o presente é problemático, porque não existe bases sensoriais para a percepção do tempo. Como é então possível orientar os seres práticos para o tempo e a temporalidade, se não podem sê-lo através da lógica, do raciocínio calculativo, da memória ou das sensações? Uma resposta breve a esta pergunta é: através das emoções. (BARBALET, 1998, p. 165).

Na companhia sociológica de Jack Barbalet e Jonathan H. Turner – e de seus aliados, autores como William James, Alfred Whitehead, Theodore Kemper, Thomas Scheff, Kurt Lewin, dentre outros – traçarei a seguir algumas escritas escultóricas transdisciplinares. Este artigo, então, se apresentará a você sob a forma de quatro esculturas escritas: 1) A escultura da emoção; 2) A escultura do presente temporal; 3) A escultura da confiança e do medo; 4) A escultura do ‘daqui a pouco o futuro incognoscível será nosso presente’. Essas quatro esculturas são (na verdade) (o que é a verdade?) o que convencionalmente chamamos de seções em um artigo. Apresento-lhe, então, o porvir deste texto: a primeira escultura é uma breve explanação sobre a importância das emoções para a ação social, logo, para a ação na ciência; a segunda é sobre a experiência emocional do presente – como as emoções interferem na maneira que experimentamos o tempo; a terceira é sobre a importância da confiança e do medo para a (res)existência – como essas emoções são essenciais para continuarmos pesquisando, escrevendo e publicando nossas pesquisas no Brasil; a quarta e última seção é a conclusão do artigo – um “até logo” para que possamos continuar empoleiradas/os de forma equilibrada em cima deste telhado que nos encontramos presentes esperando um raio de sol.

A escultura da emoção

O que é a emoção? Essa pergunta é uma incógnita – tal como são as perguntas: o que é o tempo? O que é a ciência? O que é a escrita? Uma incógnita é aquilo que se desconhece e se busca saber. É urgente



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

buscamos saber o saber, buscamos saber o que –e como – sabemos sentir, como sabemos agir, como sabemos imaginar o porvir. Agora, neste momento textual, buscarei refletir as inflexões das emoções – do micro ao macro social. Para isso, contarei com a ajuda que Jack Barbalet me fornece em sua obra *Emoção, teoria social e estrutura social – Uma abordagem macrossocial* (1998); e com a ajuda que Jonathan H. Turner me oferece em *The Stratification of Emotions: Some Preliminary Generalizations* (2010). A escolha desses dois autores em específico foi movida pela pluralidade de suas obras – ambos se baseiam em importantes outros pesquisadores, sintetizando e atualizando os estudos das emoções de modo transdisciplinar para campo científico.

Estou ciente que o espaço de tempo escultórico de um artigo é conciso e breve, com uma largura muito estreita. Por isso, buscarei – diante do tempo que me resta até finalizar esta minha escrita – esculpir algumas formas de forma bem rápida. Preciso esculpir o que esses autores compreendem por emoção e como as emoções são importantes para a sociedade e para a ciência. Rapidamente, então, formulo esta afirmação: *uma emoção não é uma experiência individual, ela é um fenômeno social.*

O contexto social da experiência que provoca emoção não está normalmente incluído na compreensão da emoção, e a abstracção da emoção ao nível da experiência individual é a mais desenvolvida na literatura especializada. Mas, cada um destes elementos da emoção, o experiencial e o contextual, é necessário em qualquer conceptualização adequada da emoção como fenômeno social. (BARBALET, 1998, p. 119).

Ao evidenciar o caráter social das emoções, Barbalet contribui para os estudos sobre o tema, pois consegue demonstrar que as emoções não são unicamente um aspecto da cultura, elas “devem ser entendidas dentro das relações estruturais de poder e status que as desencadeiam. Isto torna a emoção tanto – se não mais do que – uma coisa socioestrutural como cultural.” (BARBALET, 1998, p. 46). Nesse sentido, Barbalet conflui com a perspectiva de Jonathan Turner – de que “as emoções são como qualquer recurso em sua distribuição; e enquanto as pessoas reagem emocionalmente à distribuição de outros recursos, [...] a distribuição



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

desigual das emoções pode ser ainda mais primordial em compreender a dinâmica da estratificação.” (TURNER, 2010, p. 195)⁴. Quanto mais desigual e estratificada é a experiência emocional dos indivíduos em nossa sociedade, mais ela se torna uma força motriz para os conflitos sociais. “O ponto óbvio aqui é que esses estados emocionais não são triviais [...]; eles não são fugazes e transitórios. Pelo contrário, eles têm efeitos poderosos nos pensamentos e ações das pessoas e suas reações nas formações meso e macro socioculturais.” (TURNER, 2010, p. 195)⁵. Por quê? Pois:

[...] a distribuição de energias emocionais positivas e negativas entre os membros de uma população geralmente corresponderão à distribuição de outros recursos, como dinheiro, poder, prestígio, influência e amor. Além disso, como as emoções se estratificam, a distribuição de emoções negativas especialmente tem um potencial que outros recursos não revelam: a capacidade de mobilizar os indivíduos para a ação coletiva em um esforço para obter acesso a esses recursos que foram negados. O protesto coletivo e a revolta não surgem das desigualdades de recursos materiais; para o indivíduo estar suficientemente insatisfeito e incorrer nos riscos de protesto e revolta, emoções negativas poderosas precisam ter sido despertadas durante um longo período de tempo, compartilhada coletivamente, e expressas através de ideologias legitimadoras que desafiam as ideologias dos principais domínios institucionais. (TURNER, 2010, p.175)⁶.

Como anda a sua ideologia? Agora, no presente, ela é legitimadora, legitimada, ou está lutando por legitimação contra as *velhas-novas-ressurgentes* ideologias dos domínios políticos institucionais? Como anda a sua ciência – a nossa ciência – sem os recursos – dinheiro, poder, prestígio, influência e amor – que o governo brasileiro tem nos negado? Você está insatisfeita ou insatisfeito ao ponto de se revoltar suficientemente para agir? Há quanto tempo você tem distribuído sua energia emocional – positiva e negativa – com os membros da população acadêmica e não-acadêmica? O que é (na verdade) uma população acadêmica? O que é (na verdade) uma população não-acadêmica? Uma população racional? Uma não-racional?

4

Tradução da autora.

5

Tradução da autora.

6

Tradução da autora.



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Perguntas-incógnitas que precisamos raciocinar com “saber” e com “razão” se quisermos acessar sua inflexão – sua entonação, seu tom. Não se engane, para raciocinar é preciso muita emoção: “a grande maioria das explicações para o pensamento racional e para a acção evita uma referência positiva à emoção. A emoção apenas é mencionada para negar a sua importância ou para avisar contra a sua influência perturbadora [...]” (BARBALET, 1998, p. 53).

Aqui, neste artigo presente, não negaremos (eu, Turner, Barbalet e seus aliados) a importância das emoções – afirmaremos que “a razão e a emoção não são fenômenos opostos, mas sim nomes distintos para os aspectos de um processo contínuo.” (BARBALET, 1998, p. 73). Esse processo contínuo é o sentimento de racionalidade – que William James considera como um sentimento de suficiência no momento presente, “no qual a emoção de segurança é considerada ‘essencial’”. (BARBALET, 1998, p. 74). Refletir as emoções nessa perspectiva é “demonstrar que a emoção tem um propósito significativo no pensamento e na acção racionais, áreas das quais é convencionalmente excluída”, dessa forma, “reforça-se o valor do estudo da emoção na vida social em geral.” (BARBALET, 1998, p. 56). Eu reforço, neste artigo, o valor das emoções para a vida acadêmica em específico. Especificamente precisamos do sentimento de racionalidade para fazermos ciência, precisamos – essencialmente – nos sentirmos seguros e seguros no presente.

Eu lhe pergunto. O que acha? “O ‘sentimento de suficiência no momento presente’, que permite às pessoas ‘pensar com fluência’ e agir com objectivos, encontra-se associado ao sentimento de expectativa acerca do futuro.” (BARBALET, 1998, p. 76-77). Essa caracterização proposta por Barbalet é baseada em James – que reflete que esse sentimento de suficiência é também uma emoção de segurança. Diante disso, Barbalet sintetiza que “a segurança é um sentimento de conforto no presente” enquanto “a confiança é um sentimento de segurança acerca do futuro.” (BARBALET, 1998, p. 134). Você está confortável no presente? Você está confiante com o futuro?

A seguir, lhe apresentarei a próxima escultura. Nela e com ela refletirei como experimentamos o presente sob a influência de como imaginamos o futuro – quais são as inflexões das nossas antecipações sobre o tempo.



A escultura do presente temporal

O que é o presente? Essa é também outra incógnita que desejamos saber – o agora que precisamos viver. Barbalet inspirado em James nos permite algumas pistas ... Neste momento presente, preciso que você se lembre do passado, da *citação-epígrafe* que me lançou no início deste artigo. Como o passado é acessado pela imaginação, irei interferir e induzir sua lembrança imaginativa com mais informações:

Os horizontes do passado e do futuro são em princípio vastos e alargados. Por outro lado, o presente, que é diferente de ambos, do passado e do futuro, é o momento que divide um do outro. Então, neste sentido lógico, o presente não tem duração. A compreensão deste facto levou William James a afirmar que, embora o presente ‘*deva* existir [...] que ele existe *realmente* nunca pode ser um facto da nossa experiência imediata’ (James, 1890, p. 609, itálico no original). Todavia, experimentalmente, existe um presente, que assume uma forma completamente diferente do que um momento sem duração: nas palavras de James ‘o presente conhecido de forma prática não é o gume de uma navalha, mas um telhado de duas águas com uma largura muito própria, no qual nos empoleiramos e do qual olhamos em duas direções no tempo.’ (p. 609). (BARBALET, 1998, p. 227).

Estar presente vivendo o presente é estar empoeirada/o constantemente olhando para as duas direções no tempo: o passado e o futuro. Não tenho tempo e nem espaço para refletir o passado neste artigo – estou olhando para ele mas agora focarei apenas no futuro – pois “a maioria das teses quanto ao tempo em sociologia apontam para um tempo contínuo, em particular para a sua construção social” – a exemplo de teses de pesquisadores como Norbert Elias e Helga Nowotny – mas, a “apreensão emocional do futuro introduz um conceito de tempo bastante diferente, nomeadamente a temporalidade ou a diferença entre o passado e o futuro enquanto elemento constitutivo das relações sociais.” (BARBALET, 1998, p. 132). Por isso, irei dedicar o tempo de escrita que me resta para



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

refletir as inflexões do futuro no presente – a antecipação. Conto, então, novamente com a ajuda de Barbalet (e seus aliados):

A explicação que James nos dá do presente conhecido de forma prática, que posteriormente, no decurso da sua discussão, denomina 'o presente ilusório', é que constitui uma acumulação de processos cerebrais sensoriais sobrepostos, onde a extensão da sobreposição determina a sensação da duração ocupada. Mas não é a sensação que cria um sentimento de duração, mas sim o facto de ser movido pela sensação ou pela reflexão ou por qualquer outra coisa. Talvez o filósofo Alfred North Whitehead tenha captado melhor esta ideia quando disse que 'aquilo que nós percebemos como presente é a orla nítida da memória matizada de antecipação' (citado em Whitrow, 1961, p. 83). A emoção encontra-se presente em ambas, na memória (Bolles, 1988, pp. 29-41) e na antecipação. Uma das origens da sensação de duração que faz parte do presente ilusório pode então ser o medo: a antecipação de uma ameaça ou de perigo que não está no futuro (como acontece com a ansiedade), mas sim iminente no presente. Na verdade, no medo, a antecipação de um perigo presente alarga as vistas do telhado de duas águas do presente ilusório que, ao ter de ser suportado, tem agora duração. (BARBALET, 1998, p. 227-228).

A duração do nosso presente está condicionada ao que sentimos. São as nossas emoções que influenciam a largura do nosso telhado presente. Por exemplo, se estamos com medo podemos sentir que o tempo está passando muito lentamente, pois o fato de sentirmos insegurança no agora intensifica uma perspectiva negativa acerca da experiência presente – o que nos faz sentir uma duração do tempo mais prolongada. Isso acontece pois:

[...] os nossos sentimentos mais fortes são aqueles que se libertam face a obstáculos ou a resistência, de modo que não experimentamos um prazer particular quando respiramos livremente, por exemplo, mas sim uma angústia intensa quando somos impedidos de respirar. (BARBALET, 1998, p. 74).

A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Desse modo, se estamos confiantes podemos sentir que o tempo está correndo, que o *agora* está passando normalmente ou muito depressa, pois a segurança presente não torna a duração do tempo prolongada, estamos respirando livremente, e “qualquer tendência para a acção que não encontre obstáculos se liberta sem a produção de muito acompanhamento cognitivo.” (BARBALET, 1998, p. 74).

Perceba, então, que a experiência do tempo é distinta para cada indivíduo, dependendo das emoções que ele experimenta. Mas, lembre-se que a experiência emocional é propiciada pela realidade socioestrutural que vivemos. A distribuição das emoções está condicionada à distribuição de todos os outros recursos. Uma pessoa que está empoleirada encima do telhado de duas águas do presente, olhando, ao mesmo tempo, para o seu passado – percebendo que foi privada de todos os recursos básicos que deveriam garantir sua dignidade humana –, e olhando para o seu futuro – um olhar que só pode ser assegurado por um presente inseguro, que a induz sentir a antecipação do porvir como um *mais do mesmo* – não está empoleirada, e não olha para as duas direções no tempo da mesma forma que uma pessoa que *socioestruturalmente* nasceu com recursos. Essas duas pessoas não sentem o tempo da mesma forma. Mas, cada uma delas, formam uma multidão de outras pessoas que *socioestruturalmente* sentem o tempo de forma similar, pois “a base social da confiança foi localizada na aceitação do actor em relações anteriores e nos recursos a que essas relações lhe possibilitaram o acesso.” (BARBALET, 1998, p. 150).

Prossiga comigo ... perceba que: “a confiança transporta um futuro possível para o presente e, ao fazê-lo, proporciona um sentimento de certeza em relação ao que é, por natureza, incognoscível, para que se possa agir seguramente com vista a isso.” (BARBALET, 1998, p. 267). Quais as implicações disso? As de que “é precisamente a perspectiva temporal que faz parte integrante da confiança que a torna a base afectiva da acção e da actuação.” (BARBALET, 1998, 267). Indo mais a fundo nessa reflexão, Barbalet nos aponta que:

[...] a apreensão do futuro é necessariamente emocional. O movimento de transportar um futuro possível para o presente faz-se através de uma acção esperançosa, temerosa, ansiosa ou segura. O passado é apropriado



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

através de uma acção orgulhosa, deprimida, culposa ou envergonhada. (BARBALET, 1998, p. 268).

A experiência do presente é mediada pelo passado e o futuro – estamos sempre olhando, ao mesmo tempo, para essas duas direções no tempo, pois é exatamente essa duplicidade da acção do olhar que nos garante este estado de *empoleiramento* – esse estado de constante tentativa de equilíbrio, de permanência no telhado da existência (o presente). Por mais filosófica e sociológica que possa ser tal reflexão, e por mais que ela necessitasse de uma tese só para ela, irei prosseguir apenas com essa acepção – para poder continuar escrevendo sobre a importância da confiança e do medo para a (res)existência da ciência, para a nossa (res) existência enquanto cientistas no Brasil.

A escultura da confiança e do medo

Como você se sente agora, no presente? Você está confiante ou está com medo? Sua resposta é uma incógnita que participa do “X” da expressão emocional do contexto social que nos move. O nosso contexto social nos induz a refletir a confiança como uma emoção positiva e o medo como uma emoção negativa. Pensar assim, de forma tão simplista, é perigoso demais. Por quê? Porque segundo Barbalet, tendemos a interpretar o medo como uma emoção incapacitante – “que inibe a acção e evita a mudança em vez de a orientar” – e, na realidade, o “medo leva um actor social a compreender onde residem os seus interesses e aponta na direcção do que pode ser feito para os alcançar.” (BARBALET, 1998, p.217). Fazemos tal confusão pois estamos condicionadas/os à “dupla perigo-fuga, ameaça-retirada, que caracteriza as explicações triviais do medo.” (BARBALET, 1998, p.222). Essas explicações tendem a nos dificultar a compreensão dessa emoção, nos fazendo esquecer que “o comportamento de medo inclui tipicamente não apenas a fuga, mas também a luta.” (BARBALET, 1998, p.223).

Para conseguirmos lutar é necessário sentirmos medo. Quem sente medo? “Presume-se frequentemente que o medo é uma emoção exclusivamente daqueles que se encontram em papéis ou funções subalternas ou frágeis.” (BARBALET, 1998, p. 233). E isso é outro equívoco, pois:



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

Um desequilíbrio de poder relativo e não absoluto pode ser responsável pelo medo, quer naqueles que ocupam posições fortes, quer naqueles que ocupam posições subalternas. Não é contraditório dizer que uma elite social ou política pode experimentar medo. Uma viragem no desenvolvimento de relações de poder, por exemplo, em que se verifique um relativo declínio de poder de uma elite ou um relativo aumento de poder de um grupo subalterno ou dependente, provavelmente levará a elite a sentir medo de que a sua posição privilegiada possa estar em perigo. Como em outros casos, também aqui o medo funciona como um sinal indicador que os interesses estão ameaçados pelas perspectivas que surgem das relações de poder em que o sujeito está envolvido. Mas não é provável que o medo que a elite sente leve a uma subjugação, mesmo que o déficit relativo de poder se encontre na própria estrutura da elite. (BARBALET, 1998, p. 233-234).

O medo moveu, move e continuará movendo a elite no Brasil. O meu presente neste artigo para o seu presente é uma escrita de medo, uma escrita que seja capaz de lutar ao invés de fugir. Uma escrita que consiga demonstrar o quanto a ciência brasileira está em perigo, o quanto as nossas escritas científicas estão sendo ameaçadas – pelas coisas abstratas (ideologias) e pelas coisas concretas (falta de investimento). O meu presente para você é o conhecimento – eu desejo fortemente que, *em conjunto*, possamos *brincar seriamente* com nossas escritas, que possamos ter ciência do nosso medo e consciência do seu objeto:

O objecto de medo não é adequadamente conceptualizado como um agente ameaçador que deva ser evitado. Em vez disso, o objecto do medo é uma perspectiva de resultado negativo. Tal encontra-se implícito na ideia de que o medo é a resposta emocional ao perigo, pois o conceito de perigo refere-se não a um acontecimento ou agente mas a uma probabilidade ou perspectiva de ofensa. O objecto do medo é então uma perspectiva, a perspectiva de dano ou ofensa. (BARBALET, 1998, p. 225).



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

No seu presente, o que você tem imaginado da ciência? Como tem imaginado o futuro dela no Brasil? Se você imagina um futuro ameaçador ou um futuro acolhedor, isso influenciará a sua ação no presente. O que farei agora, nesta presente escultura escrita, é misturar o medo à confiança – essas duas emoções juntas são potentes. Buscarei expor para você que não sentimos as emoções separadamente, tampouco as sentimos fixamente, pois “os padrões emocionais que ocorrem na experiência de um indivíduo são transformados e mudam em resultado de mudanças relacionais e circunstanciais, que provocam mais emoções.” (BARBALET, 1998, p. 43). As emoções que sentimos modificam as outras emoções já existentes, “estas dinâmicas estruturais das emoções incluem reações emocionais a experiências emocionais, tais como sentir vergonha ou cólera, sentir culpa por estar com ciúmes e estar feliz por estar apaixonado.” (BARBALET, 1998, p. 43).

O que pode o medo e a confiança juntos? Eles podem *poder* – o *poder* de nos mover a lutar, ao invés de fugir. Como?

A crença que a falta de poder do sujeito resulta das suas próprias incapacidades é concomitante com um sentimento de impotência (Kemper, 1978, p. 56-57) ao qual se encontra associada a fuga como comportamento de medo. Quando o responsável pela insuficiência de poder estrutural do sujeito é o outro, então o comportamento do sujeito em relação ao outro será hostil (p. 57-58) e é provável que se verifique luta em vez de fuga. (BARBALET, 1998, p.223).

Eu não faço uma apologia à hostilidade, o que tento fazer é uma apologia à confiança. Essa emoção é a mais potente de todas, é a emoção mais urgente para o nosso presente, para a nossa ciência, para a nossa (res)existência – pois “a confiança está subjacente a todas as ações, na qualidade de base afectiva das mesmas.” (BARBALET, 1998, p. 134). A confiança é a emoção central da práxis. Perceba o significado de práxis para o dicionário on-line Michaelis (2020): “Práxis: no marxismo, conjunto de ações que possibilitam ao homem transformar o mundo e, ao mesmo tempo, ele próprio, o que o faz o principal elemento da história humana.” Sem confiança não há práxis, sem práxis não há como nenhum homem, nenhuma



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

mulher, nenhuma pessoa se transformarem. Se ninguém se transforma – se ninguém muda de uma condição a outra – ninguém consegue transformar as instituições, transformar a ordem social, transformar o mundo – tal menos ainda transformar a sua *própria* experiência do tempo presente.

Assim, é a perspectiva temporal, tão importante para a confiança, que a torna um afecto ou emoção central para a praxis. Isto acontece porque todas as acções humanas ocorrem no tempo, baseando-se num passado que não pode ser modificado e enfrentando um futuro que não pode ser conhecido (Robinson, 1964, p. 73-74). É precisamente a perspectiva temporal inerente à confiança que a torna a base afectiva para a acção e para a actividade. (BARBALET, 1998, p. 132).

Para concluir e prosseguir com minha próxima escultura, proponho uma reflexão sobre essa inflexão, preste atenção, invista o seu tempo nesta citação:

Luhman reconhece a natureza emocional da confiança (p. 22-81) mas é precisamente na qualidade de emoção que ultrapassa a incerteza do futuro que a confiança é racional (ver também Gambetta 1990). Numa reviravolta extraordinariamente jamesiana Luhman afirma que 'demonstrar confiança é antecipar o futuro. É comportar-se como se o futuro fosse certo [...] este problema do tempo é colmatado pela confiança, um pagamento antes do tempo como adiantamento pelo sucesso futuro' (1979, p. 10-25). Mais uma vez, uma emoção específica contribui para uma racionalidade específica na ausência de um contributo possível através da lógica ou do cálculo. O papel da emoção na racionalidade prática é assim permitir a acção, que seria inibida caso tivesse de depender apenas da lógica ou do cálculo. (BARBALET, 1998, p. 78).

São muitas metáforas e informações, eu sei. Mas a síntese de tudo isso é que a confiança é racional, "a confiança não é um sentimento meramente subjectivo, mas sim uma emoção com uma clara base social." (BARBALET, 1998, p. 141). Não se faz ciência sem confiança e não se luta



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

pela ciência sem medo. Abruptamente, lhe convido a finalizar sua leitura com minha próxima escultura, meu tempo está acabando neste artigo – é preciso formar um acabamento.

A escultura do ‘daqui a pouco o futuro incognoscível será nosso presente’

Na realidade, quando a ciência social estuda o tempo, na maioria das vezes fá-lo historicamente. A constituição do tempo passado, incluindo processos fenomenológicos através da memória (Game, 1991, pp. 90-111), preenche a maior parte dos escritos sociológicos do presente sobre o tempo. Mas o que oprime todos os sistemas sociais e o que toda a ação social tem de considerar é a inevitabilidade de um futuro incognoscível. (BARBALET, 1998, p. 138).

Agora, neste novo presente atual de escrita, eu preciso conseguir concluir este artigo. Para isso, é necessário antecipar o futuro incognoscível – imaginar que este texto será publicado. Preciso confiar que minha escrita faz sentido – um sentido *próprio* para mim e também um sentido *próprio* para você – para o coletivo. Preciso confiar que ela será bem recebida, compreendida e ruminada. Mas, ao mesmo tempo, eu também preciso sentir medo. Preciso imaginar coisas concretas e abstratas ameaçando a minha escrita. Sei que parece contraditório dizer isso, mas eu preciso imaginar você tanto como uma pessoa bovina sensível e delicada, quanto como um touro ameaçador. É um movimento complexo e ambíguo de antecipação do futuro no presente: preciso antecipar as ofensas e os danos sobre a minha escrita para fazê-la vencer a maioria deles. Preciso lhe imaginar criticando, contestando e ameaçando os sentidos aqui propostos – fiz isso no passado antes de escrever este artigo (o meu antigo futuro), e continuo fazendo durante todo o presente corrente desta escrita. Por quê? Pois a ciência é uma escrita que se produz com medo, é uma escrita que luta pela defesa dos interesses individuais e coletivos, é uma escrita que precisa ser confrontada pelos pares – por suas avaliações, interpretações, controvérsias, análises, averiguações, contestações. A escrita da ciência se



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

produz *em conjunto*, em um conjunto de guerra, de várias lutas, batalhas e de *um raio de sol* – uma “luta de todos contra todos em que cada um depende de todos os outros, ao mesmo tempo concorrentes e clientes, adversários e juízes, para a determinação de sua verdade de seu valor, isto é, de sua vida e de sua morte simbólicas.” (BOURDIEU, 2017, p. 42).

A nossa condição de cientista ciente é uma condição de medo – a condição mais propícia para guerrilhar – pois escrever academicamente é lutar, e “a luta científica é uma luta armada entre adversários que possuem armas tão potentes e eficazes quanto o capital científico coletivamente acumulado no e pelo campo [...]” (BOURDIEU, 2004, p.32). E por que vale a pena mover nossa escrita para a luta científica? Pois os/as cientistas são “os menos inclinados a reconhecê-la sem discussão ou exame. De fato, somente os cientistas engajados no mesmo jogo detêm os meios de se apropriar simbolicamente da obra científica e de avaliar seus méritos.” (BOURDIEU, 1983, 127).

A nossa luta científica precisa ser travada tanto no campo acadêmico, quanto fora dele – contra o contexto social anticientífico que nos ameaça. Precisamos lutar para que nossas escritas sejam reconhecidas, valorizadas e estimadas. Lutar por “recursos, como dinheiro, poder, prestígio, influência e amor.” (TURNER, 2010, p. 175)⁷. Lutar para que nossas escritas sejam lidas. Agora, por exemplo, estou lutando retoricamente para que a próxima longa citação direta seja tratada por você com o devido respeito e atenção – e você lutará para elevar a leitura dela à dignidade de arte da ruminação:

Os textos científicos parecem aborrecidos e sem vida, de um ponto de vista superficial. Se o leitor recompuser os desafios que estes textos enfrentam, eles passarão a ser tão emocionantes quanto um romance. ‘O que acontecerá agora ao herói? Será que ele vai aguentar mais essa provação. Não, isso é demais até para o melhor. Como?! Ele venceu? Incrível!! E o leitor ficou convencido? Ainda não. Ah hah, aí vem um novo teste; impossível atender a essas exigências, é muito duro. Injusto, isso é injusto.’ Imaginem-se os aplausos e as vaias. [...] Quanto mais nos inteiramos das sutilezas da literatura científica, mais extraordinária elas nos parece. Passa a ser uma verdadeira ópera. Multidões



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da confiança e do medo para (res)existirmos no presente

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

são mobilizadas pelas referências; dos bastidores são trazidas centenas de acessórios. À cena são chamados leitores imaginários aos quais se pede não só que acreditem no autor, mas também que solem os tipos de torturas, provas e testes por que os heróis precisam passar antes de serem reconhecidos como tais. A seguir, o texto desenvolve a dramática história desses testes. Na verdade, os heróis triunfam de todos os poderes das trevas, como o príncipe da Flauta mágica. O autor vai acrescentando mais e mais testes impossíveis, parece que só pelo prazer de ficar vendo o herói superá-los. Desafia plateia e heróis, mandando um novo vilão, uma tempestade, um demônio, uma maldição, um dragão; e os heróis vencem. No fim, os leitores, envergonhados das primeiras dúvidas, têm de aceitar tudo o que o autor disse. (LATOURE, 2000, p. 90-91).

Você não tem que aceitar tudo o que eu disse nesta escrita, e nem sentir vergonha de suas dúvidas. O meu desejo, com toda a sua força em conjunto, foi – é e será – escrever para atizar a sua confiança e o seu medo – para que essas emoções lhe movam a lutar. Se prepare, pois virá um novo vilão, uma nova tempestade, um novo demônio, uma nova maldição, um novo dragão. Mas, “o que oprime todos os sistemas sociais e o que toda a acção social tem de considerar é a inevitabilidade de um futuro incognoscível.” (BARBALET, 1998, p. 137-138).

A inevitabilidade e o incognoscível são coisas assustadoras para qualquer ser humano. São demasiadamente ameaçadoras para as pessoas que, como nós, se esforçam para acessarem o conhecimento, se esforçam com seus controles, procedimentos, métodos e forma formais conformadas. Da ordem ao caos. Da forma à deformação. Da confiança ao medo. Do passado ao presente ao futuro. Seja práxis. Lute com o que você tem – lute com sua escrita científica. Escreva o seu tempo, pois “o tempo não existe senão esculpido em um corpo” (ROLNIK, 1993, p. 246), em um corpo de (res)existência escrita.

Despeço-me agora. Espero que esta escultura de 45000 caracteres (com espaço) possa ter feito algum sentido para o seu presente. ‘Daqui a pouco o futuro incognoscível será nosso presente’ e nos encontraremos lá. Até logo!



Referências

- BARBALET, Jack. *Emoção, teoria social e estrutura social*. Uma abordagem macrosocial. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu*: sociologia. São Paulo: Ática, 1983. 82-121.
- _____. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu*: sociologia. São Paulo: Ática, 1983. 122-155.
- _____. *O Poder Simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.
- _____. *Os usos sociais da ciência*: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Edunesp, 2004.
- _____. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *Homo academicus*. 2 ed. 1 reip. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- JAMES, William. *The Principles of Psychology*, vol. I. Nova Iorque: Henry Holt, 1980.
- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação*: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 1976.



A escrita da ciência se faz com emoção – inflexões sobre a importância da
confiança e do medo para (res)existirmos no presente
Camila Ribeiro de Almeida Rezende

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*: Reflexões sobre os preconceitos morais.
Tradução: Antonio Carlos Braga. Editora Escala: São Paulo, 2007.

PRÁXIS. In: *DICIONÁRIO Michaelis*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pr%C3%A1xis/>.
Acessado em: 24 set. 2020.

ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/
política no trabalho acadêmico. *Cadernos de subjetividade*, São Paulo, v.1,
n.2, 1993, p. 241-251.

TURNER, Jonathan H. The Stratification of Emotions: Some Preliminary
Generalizations. *Sociological Inquiry*, California, v. 80, n. 2, 2010, p. 168-199.

Experimentação sonora

Diz-Ser-T-Ação: Escolhendo Companhias Através de Um Eu

E l e o n o r a Menezes

Doi Bianchi¹

...duas mulheres, que criam juntas/ /junto com um montão (é meu tema)
cançõesmelodiasdiálogosmovimentosrelaçõescoreografias.

Criam personagens que então
existem?

Desejam algo mais

Crazy Ex-Girlfriend que chama. Dos Estados Unidos.

...algo que ainda não nomearam. *É uma ficção seriada. Musical.*

Se ainda não sabem, como podem expressar? Como compor o que falta
para...

Será necessária uma palavra para...

existir?

É de lá, mas me motivou aqui.

Me disseram que tem que ler: tem que ler. Alguém que falou:

é um clássico. *It's a must. Hay que leer. Tamam da?*

Onde termina um tema e começa outro? Onde termina

um tema e começo *Moi? Mish? Mainū? Watashi? Ek?*

a vida que

passa lá fora

aqui dentro

são dois anos só. São. Dois anos. Só. São dois. Anos Só. São dois anos, só.

Sinto que

estou pensando por mim

pela primeira vez. As palavras não foram sempre minhas?

Eu. Que/ possuo/ palavras, que/ são nossas. Eu? Possuo? Palavras? Nossas?

Decidi. Consciente. Iniciar. Um processo para experimentar e escolher

um processo de me Tornar

- ? “ ; * ° ; /) . , ...

alço

memoro

auTora

Re - escrevo

penso

vivo

Times New Roman, 12. Espaçamento 1,5.

¹ Mestranda em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, vinculada ao Núcleo de Estudos De Gênero e Linguagem (NULG) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2018-2019. PAGU

Diz-Ser-T-Ação: Escolhendo Companhias Através de Um Eu
Eleonora Menezes Del Bianchi



https://youtu.be/1s63_MOO7iY

Ensaaios visuais

Matéria escorregadia

Everton Cardoso Leite¹

“Porque você e eu a gente é feito de matéria
Escorregadia, i.e, manteiga, azeite geleia
E espanto.”
(CAMPILHO, 2015, p. 58)

Meu processo de criação tem seu início a partir da observação sensível e na manipulação de itens de meu arquivo pessoal, formado por objetos, fotos, correspondências, narrativas orais e textuais, diários e outros elementos. Desdobrando-se em ações tanto com a exploração da imagem ou da materialidade dos documentos, como duplicações, apropriações e interferências manuais e digitais, quanto com a intenção de promover outro olhar sobre algum objeto, material, espaço ou acontecimento cotidiano.

Em 2018, com a construção da casa de minha irmã nos fundos de terreno onde fica minha casa, comecei um processo de documentar através da fotografia as etapas da construção, os materiais utilizados e o envolvimento dos meus familiares nas obras e constituição da casa, com interesse de ampliar meus arquivos de criação. A casa na minha pesquisa funciona como o delimitador dos arquivos, desta forma com uma nova casa iniciei um novo arquivo, que batizei como verde piscina – em referência a cor externa da casa depois de finalizada.

1

Everton Leite é mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, RS. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Paraná, PR (2016).



Sobre a casa em minha pesquisa, ela aparece como “um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 2000, p.36) e, também de estabilidade. Sendo assim, uma espécie de “armadura, supomos que pode nos fornecer o amparo em nossa errância rumo ao infinito, estranho e desmedido a alma paradoxal da casa ‘lá fora’. De seu interior, podemos buscar um tipo de surdez para o exterior [...]” (FONSECA, 2005, p.152)

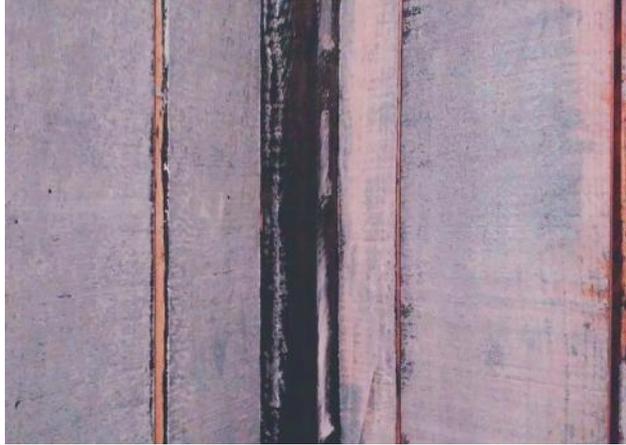
A partir desses conceitos, a série de fotos “Matéria Escorregadia” partiu dos documentos do arquivo “verde piscina” e reúne fotografias da minha irmã e cunhado pintando a sua casa. O interesse por essas fotos, vem de estudos sobre a pintura, cor e a materialidade da casa, somados a leitura do poema “Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio” da escritora Matilde Campilho (2015). Nas fotos traço um paralelo entre a materialidade da tinta - que entra na madeira e se espalha, penetra, mancha e nos proporciona a criação de formas e figuras - com a materialidade da memória, que também compartilham das mesmas qualidades da tinta. E o texto de Campilho entra para completar falando da materialidade da escrita poética. Por fim, a narrativa começa com a luz clara e vai escurecendo com o cair da noite, numa relação paradoxal entre a casa que fica mais clara enquanto o mundo anoitece.



Matéria escorregadia
Everton Cardoso Leite



Matéria escorregadia
Everton Cardoso Leite





Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015

FONSECA, Tania Mara Galli. A alma paradoxal da casa. *Revista VERVE*. São Paulo: PUCSP, nº8, 2005. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5049/3581>>. Acesso em 29 de out. de 2020.

Quando falam as esculturas: performance e memória

Geovanni Lima¹

Maíra Freitas²



Figura 01 – Geovanni Lima, *O que te diz meu corpo?*, 2017, Documento de Performance, Festival SESC Aldeia Ilha do Mel, Vitória, Espírito Santo. Fotografia: Paula Barbosa.

Uma porção de pedra, concreto ou bronze em forma humana, fixada no espaço por onde transitam pessoas comunica, evoca uma narrativa, uma biografia, um fato, um passado.

Mas como fazer falar uma escultura?

O performer Geovanni Lima em “O que te diz meu corpo?” toma pra si esse desafio, fazer falar as esculturas. E quem fala, diz para ser ouvido. Que pode dizer um corpo negro, gordo, latino-americano e gay enquanto

1

Geovanni Lima é artista e performer.

Mestrando em Artes Visuais (UNICAMP) e Licenciado em Artes Visuais (UFES). Tem realizado

pesquisas visuais ligadas à diáspora negra, arte contemporânea e performance. Apresentou trabalhos de performance, videoperformances e desmontagens poéticas em exposições, seminários e festivais na Cidade do México (MEX), Rio Grande (RS), Florianópolis (SC), Joinville (SC), Curitiba (PR), São Paulo (SP), Uberlândia (MG), Macapá (AP), região metropolitana de Vitória (ES), entre outros.

Idealizador e Coordenador do Festival Lacração – Arte e Cultura LGBTI+ e do Performe-se – Festival de Performance. Portfólio: www.geovannilima.com.br

2

Maíra Freitas é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica; mestra em Multimeios pela Unicamp; e graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Atua como pesquisadora em arte contemporânea, com enfoque em videoarte e suas relações com gênero, sexualidade e racialidade; é arte-educadora e curadora. Publicou a série de fotoperformance *Deslizamento e Emersão*, de sua autoria, no livro *Nós (em) Butler: gênero, política, educação, ética, arte*, organizado por Jacob Biziak (Ape’Ku Editora, 2020) e é colaboradora da plataforma hipocampo.art.br. Sua pesquisa de doutorado tem financiamento da agência CAPES.

Quando falam as esculturas: performance e memória
Geovanni Lima
Maíra Freitas

envolto em tecido bege – aquela tal “cor de pele” do vocabulário escolar do século passado? Que pode dizer esse corpo que veste a cor da pretensão de universalidade? Que pode dizer a pele oculta por baixo da pele?

As vozes que saem de pontos deste corpo, através de instalações sonoras, contam histórias, narrativas de outros corpos, outras formas de estar no mundo, outras experiências e memórias. A ação entre artista e público constrói uma dimensão de composição escultórica, onde ora um transeunte senta-se no chão para ouvir a narrativa do pé esquerdo, ora outra transeunte fica a poucos centímetros do corpo do artista para ouvir as histórias narradas pela genitália deste corpo têxtil.

As memórias se desdobram em uma torrente contínua de presente, se atualizando e ganhando novos contornos a cada pessoa que se dispõe a ouvi-las. As memórias narradas se atualizam e ganham nova dimensão memorial na experiência dos corpos que desejam ouvir o outro, que se permitem viver o contato continuamente presente da performance.

Do corpo do artista e dos corpos das pessoas do público restam apenas vestígios visuais, documentos de um passado. O presente não se constitui enquanto duração, ele é sempre uma ficção narrativa em transmutação para se tornar memória e às esculturas e aos corpos cabe a tarefa de evocar os passos anteriores e condensar os percursos trilhados para compor um gesto presentificado.

A performance “O que te diz meu corpo?” integrou as programações do Festival SESC Aldeia Ilha do Mel (2017) e Viradão Cultura (2018), ambos em Vitória; e do *Encuentro Bienal do Hemispheric Institute of Performance and Politics* (New York University), realizado na Cidade do México (2019).

Quando falam as esculturas: performance e memória
Geovanni Lima
Maíra Freitas



Figura 02 – Geovanni Lima, *O que te diz meu corpo?*, 2017, Documento de Performance, Festival SESC Aldeia Ilha do Mel, Vitória, Espírito Santo. Fotografia: Paula Barbosa.



Figura 03 – Geovanni Lima, *O que te diz meu corpo?*, 2018, Documento de Performance, XI Encuentro Bienal do Hemispheric Institute of Performance and Politics, Cidade do México, México. Fotografia: Manuel Molina Martagon.

Quando falam as esculturas: performance e memória
Geovanni Lima
Maira Freitas

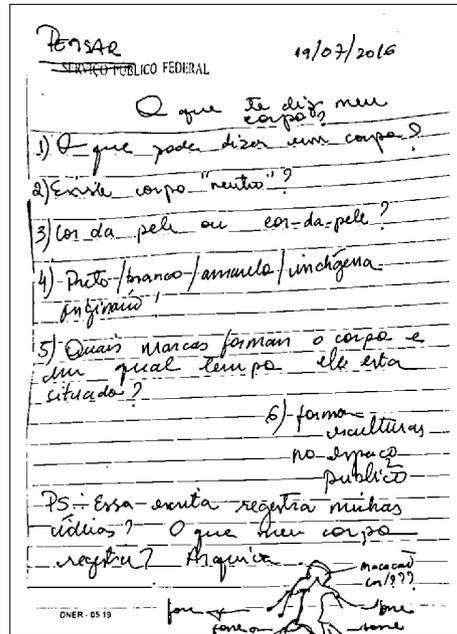


Figura 04 – Geovanni Lima, Página de SketchBook, 2016. Dimensões: 14,9 cm x 21 cm. Acervo do artista.

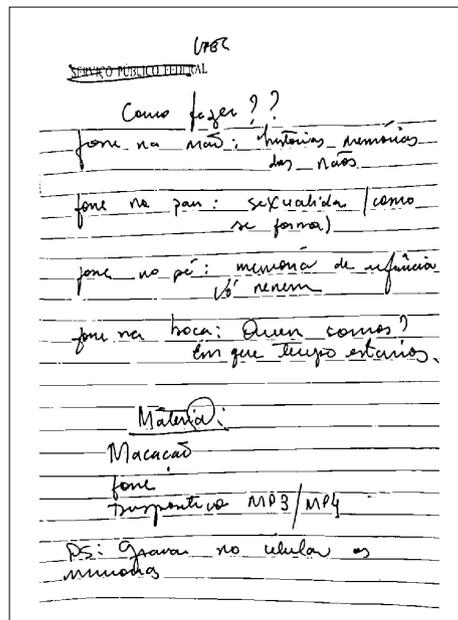


Figura 05 – Geovanni Lima, Página de SketchBook, 2016. Dimensões: 14,9 cm x 21 cm. Acervo do artista.

Quando falam as esculturas: performance e memória

Geovanni Lima
Maíra Freitas



Figura 06 – Geovanni Lima, *O que te diz meu corpo?*, 2017, Documento de Performance, Festival SESC Aldeia Ilha do Mel, Vitória, Espírito Santo. Fotografia: Paula Barbosa.



Figura 07 – Geovanni Lima, *O que te diz meu corpo?*, 2017, Documento de Performance, Festival SESC Aldeia Ilha do Mel, Vitória, Espírito Santo. Fotografia: Paula Barbosa.

Artigos livres

Dimensões do design de móveis de Clara Porset na Cuba pós-revolucionária

Fernanda de Souza Quintão¹

Resumo

Clara Porset (1895-1981) foi uma designer de móveis cubana cuja formação acadêmica em design, artes e arquitetura se deu na Europa e nos Estados Unidos. Sua prática, no entanto, ocorreu predominantemente no México, onde passou a maior parte de sua vida, e em Cuba, incluindo projetos de móveis para escolas e instituições na Cuba pós-revolucionária, sob encomenda de Che Guevara, então Ministro de Indústria. A fim de se investigar sua produção de móveis nesse período, são dimensões importantes a serem consideradas: a parceria profissional com seu marido, o pintor muralista de origem indígena Xavier Guerrero; a mobilização de uma narrativa sobre o design industrial latino-americano constituído a partir das experiências do casal em viagens pelo interior do México, além de suas relações com intelectuais, designers e artistas de vanguarda nas décadas de 1930 e 1940; a reinterpretação de memórias sobre esse período a partir das questões políticas e do contexto dos anos 1960; e questões relacionadas ao modernismo no design no contexto cubano. Trata-se de um artigo que integra uma investigação em curso acerca do design de móveis de Clara Porset para o governo revolucionário em Cuba. Nesse cenário, considerando-se a produção em design industrial em território latino-americano, mais especificamente na Cuba socialista, percebe-se a necessidade de se recorrer a parâmetros outros que não exclusivamente os definidos pela historiografia ou pela sociologia da arte europeia, a serem definidos em estudos subsequentes.

Palavras-chave: design latino-americano; Cuba socialista; Clara Porset; Xavier Guerrero.

Abstract

Clara Porset (1895-1981) was a Cuban furniture designer whose academic background in design, arts and architecture took place in Europe and the United States. Her practice, however, occurred mostly in Mexico, where she spent most of her life, and Cuba, including furniture projects for schools and other institutions in post-revolutionary Cuba, on request of Che Guevara, then Minister of Industry. In order to investigate her furniture production during this period, some dimensions must be considered: her professional partnership with her husband, muralist painter with indigenous origin Xavier Guerrero; the mobilization of a narrative about latin-american industrial design based on the couple's experiences on travels around the interior of Mexico, in addition to their relationship with avant-garde intellectuals, designers and artists in 1930s and 1940s; the reinterpretation of memories around this period from political issues and the context of 1960s; and issues related to modernism in the Cuban context. This paper is part of an ongoing investigation about Clara Porset's furniture design made for the Cuban revolutionary government. In this scenario, considering industrial design production in latin-american territory, more specifically in socialist Cuba, there is a need to call upon to parameters other than just those defined by the historiography or the sociology of European art, to be defined in subsequent studies.

Keywords: latin-american design, socialist Cuba, Clara Porset, Xavier Guerrero.

1

Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens (IAD – UFJF), mestranda em Design e Expressão Gráfica (UFSC), especialista em Design e Cultura (FUMEC) e bacharel em Design de Produto (UEMG). Com apoio do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da UFJF, no doutorado desenvolveu pesquisa sobre Clara Porset e o mobiliário projetado por ela e seu marido, Xavier Guerrero, no período logo após a Revolução Cubana, na década de 1960. Participo do Grupo de Pesquisa “Estética, consumo e mundialização: transformações nos mundos das artes”, do IAD – UFJF. Meus interesses giram em torno das artes, do design, das resistências e das vidas.



Introdução: A trajetória de Clara Porset

A década de 1960 foi marcada, politicamente, pelo acirramento do conflito ideológico entre Estados Unidos e União Soviética, com ambas as potências procurando estender suas zonas de influência para muito além de suas fronteiras geográficas. Países da Europa Ocidental que se mantiveram sob a influência do regime capitalista deram continuidade ao processo de desenvolvimento industrial iniciado no século XVIII, fortalecido pela intensificação da cultura de consumo. Na América Latina, também houve disputas ideológicas na década de 1960: Brasil e Peru, por exemplo, viram regimes democráticos serem derrubados por golpes militares apoiados por governos estadunidenses ao longo da década.

Cuba, por sua vez, passou por um processo diverso. A revolução cubana, movimento com apoio popular liderado por Fidel Castro e que culminou com a destituição de Fulgencio Batista em janeiro de 1959, recebeu apoio soviético, levando o país a se alinhar ao bloco socialista. Tal posicionamento, aliado a questões históricas anteriores, repercutiu na composição de uma visão própria em relação à expansão do design industrial local. Ernesto Che Guevara, que atuou como Ministro de Indústria em 1961, declarou² que o desenvolvimento da indústria cubana seria um modo de democratizar o acesso da população local a objetos com qualidade e design (CHE GUEVARA, 1979).

Nome de grande relevância nesse contexto, a pioneira Clara Porset foi uma designer de móveis cubana nascida em 1895. Este artigo integra uma investigação acerca da produção de móveis de Clara Porset para o governo revolucionário em Cuba. São dimensões importantes de tal atuação a parceria entre ela e Xavier Guerrero e a mobilização de uma narrativa sobre o design industrial latino-americano constituído a partir das experiências do casal no México, além da reinterpretação de memórias sobre esse período a partir das questões políticas e do contexto dos anos 1960.

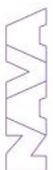
Clara Porset cursou o Bacharelado em Artes na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Estudou arquitetura e design de móveis em Paris, onde teve contato com o ativismo anti-imperialista entre latino-americanos. De volta a Cuba, em 1933 tornou-se diretora da Escola Técnica Industrial para Mulheres Rosalía Abreu, além de se dedicar ao design de móveis e de

2

Trecho: "Pero hay empresas, y hay muchos compañeros, y el Ministerio ha sido débil en eso, que identifican la calidad con la contrarrevolución, y que consideran que la calidad es un vicio capitalista, y que em esta época socialista no hay que ocuparse de la calidad; que si la marquilla de cigarro sale mal, que si es un mal papel, que si el dibujo es feo, que si el papel de cigarro interior no es tan bueno, que si la mezcla no se hace en tal o cual forma, que si en otro lado el tejido no es de la misma calidad, que si el estampado es mejor o peor.

Parece que estas cosas muchas veces no interesan a los compañeros. Para asegurar la producción, se sacrifica constantemente la calidad, en muchos sectores de nuestra industria. Hemos tenido discusiones con los directores de empresas, hemos insistido –no lo suficiente, pero hemos insistido– sobre una cosa fundamental, que es lo que todos tenemos que tener en cuenta. El desarrollo socialista y el desarrollo social de un país dirigido justamente se hace para el hombre, no se hace para ninguna entelequia, no se está buscando nada fuera de la felicidad del hombre, y no tenemos por qué en estos momentos, en que se nos ayuda tan vigorosamente y tan fraternalmente desde tantos lugares del mundo, y que la técnica ha avanzado tanto, no tenemos por qué estar ahora sacrificando las comodidades de hoy para lo que se va a lograr mañana.

(...) La belleza no es una cosa que esté reñida con la Revolución. Hacer un artefacto de uso común que sea feo, cuando se puede hacer uno bonito, es realmente una falta. (...) porque los compañeros a veces consideran que al pueblo hay que darle cualquier cosa; que si se le da algo malo o no lo suficientemente bueno y en la no suficiente cantidad, y además, que no se cuida bien el abastecimiento de eso que se da, y el pueblo protesta, entonces el pueblo es contrarrevolucionario. Y eso es falso, de toda falsedad."

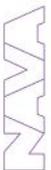


ambientes. No ano seguinte, interessada pela Bauhaus, Clara foi estudar design com o casal Josef e Anni Albers, na *Black Mountain College*, na Carolina do Norte. No mesmo ano, retornou a Cuba, entrou para o Partido Comunista e se tornou militante do movimento de resistência contra o colonialismo, e no ano seguinte participou da greve geral de trabalhadores, sendo então demitida da Escola Técnica. Seu posicionamento político e a repressão generalizada fizeram com que alguns de seus clientes desfizessem as relações profissionais com ela e Clara começou a procurar oportunidades fora de Cuba, coincidindo com um convite para lecionar temporariamente no México em um curso de história da arte (MONCADA, 2019). Em 1936, ela se exilou no México e se aliou à Liga de Escritores e Artistas Revolucionários – LEAR, onde conheceu Xavier Guerrero, muralista de origem indígena e membro do Partido Comunista, com quem se casou em 1938. Na LEAR, Clara foi exposta a debates sobre o papel da arquitetura e do funcionalismo no contexto do estado e construção de nação mexicana pós-revolucionária (SHEPPARD, 2018). Com Xavier, viajou pelo interior do país, onde teve contato com tradições pré-colombianas e práticas artísticas vernaculares que exerceram grande impacto sobre suas criações como designer de móveis no México:

En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples (Porset, 1949, p. 226).

Em seus projetos como designer de móveis, mesclava a influência funcionalista advinda de sua formação em design na Europa, tais como a pureza da forma e a eficácia funcional, e referências culturais de tradições mexicanas, incluindo materiais e técnicas locais, de modo que design industrial e artesanato se conectavam equilibradamente.

Clara Porset, cujo trabalho se localizava no intervalo entre ideais utópicos modernistas e a política socialista (SHEPPARD, 2018), em sua trajetória profissional no México trabalhava mais com os arquitetos modernos, que pretendiam dar forma a um novo país, que pretendia ser



moderno, contrapondo-se à estética neobarroca de inspiração colonial que dominava a arquitetura e os ambientes locais (MALLETT, 2013). A estética moderna foi fundamental para a definição de uma nova identidade mexicana, e as propostas de Clara, que mesclavam o design funcionalista internacional e o design artesanal mexicano, dialogavam bem com a nova arquitetura do país (MALLETT, 2013; SHEPPARD, 2018).

Clara tinha como clientes membros da elite conservadora mexicana atenta às novidades estéticas, e trabalhava para uma classe empresarial que estava construindo um México moderno (ANA, 2014). Esses eram os trabalhos que davam a ela dinheiro, prestígio e credibilidade para que ela pudesse atuar também em projetos sociais, como o desenvolvimento de mobiliário doméstico para o Centro Urbano Presidente Miguel Alemán, por exemplo, que foi um conjunto habitacional com 1080 apartamentos, construído para abrigar 5000 pessoas. Clara projetou móveis e ambientes, mas suas criações não foram bem recebidas pelos futuros moradores, o que a deixou frustrada.

Apesar de, aparentemente, lidar bem com as contradições entre sua orientação política e seu cotidiano profissional, Clara não estava satisfeita com seu trabalho para clientes da burguesia mexicana. Em carta para Xavier Guerrero em 1955, reclamou que o trabalho para clientes individuais estava afetando a qualidade de seus projetos, já que tinha que abandonar a simplicidade e a pureza para fazer móveis esplendorosos e agradar a burguesia (Clara Porset a Xavier Guerrero, 1955, apud SHEPPARD, 2018). No ano seguinte, escreveu a Anna Seghers, escritora comunista alemã que se tornou sua amiga quando esteve exilada no México na década de 1940, sobre o mal estar que a impedia de trabalhar desde que havia voltado de uma viagem à União Soviética e China, e expressou o desejo de estar disposta a fazer qualquer coisa para escapar do contato diário com pessoas que ela não respeitava e para quem era doloroso dar o melhor que ela podia (Clara Porset a Anna Seghers, 1956, apud SHEPPARD, 2018).

Assim, após a Revolução Cubana, Clara estabeleceu uma forte relação com Fidel Castro e Che Guevara, então ministro da Indústria. Foi nomeada pra projetar móveis para prédios públicos e os resultados foram tão positivos que Guevara a convidou para ajudar a implantar uma escola de desenho industrial no país, projeto que não se concretizou naquele momento devido à saída de Guevara do Ministério e conflitos políticos. Clara, então, retornou definitivamente ao México.

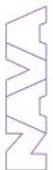


Criação compartilhada e a questão do gênero no design

Como ocorre em diversas áreas, também no design a presença feminina ao longo da história muitas vezes é relegada a posições secundárias, e sua atuação profissional não é devidamente reconhecida, situação que, graças ao fortalecimento do movimento feminista, tem sido alterada. Nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, muitos grupos do chamado “design radical” eram predominantemente compostos por homens. Algumas designers que participaram do movimento chegam a atribuir, explicitamente, a diminuição ou ausência de atuação profissional às obrigações familiares, evidenciando a influência da estrutura patriarcal da sociedade. Nesse contexto, o fato de Clara Porset se destacar como pioneira do design industrial na América Latina em período anterior ao do “design radical” europeu contraria tendências sociais da época.

A ocorrência de parcerias conjugais que se prologam para a atuação profissional conjunta também é recorrente na área do design, assim como ocorre na arte. É interessante observar que Anni e Josef Albers, ex-professores da Bauhaus que se tornaram amigos pessoais de Clara após uma temporada de estudos na escola de design onde eles lecionavam na Carolina do Norte, acompanharam Clara e Xavier em algumas de suas viagens pelo interior do México, anteriormente mencionadas.

Clara Porset e Xavier Guerrero compartilharam a criação e execução de diversos projetos. Juntos, eles projetaram mobiliário premiado no concurso *Organic Design*, do MoMA, em 1941, sendo relevante mencionar que, à época, o museu atribuiu autoria e premiação apenas a Xavier – situação contornada anos mais tarde. Também participaram, em 1948, da exposição e do catálogo do *Prize Design for Modern Furniture*, do mesmo museu; em 1952, da exposição *El arte em la vida diaria*, no Palacio de Bellas Artes; do prêmio da Trienal de Milão em 1957; e de projetos para o governo revolucionário cubano na década de 1960. Salinas (2001) sugere que eram trabalhos genuinamente colaborativos, em que a autoria individual não tinha tanta importância, uma vez que o casal havia conseguido superar o individualismo que dominava o movimento muralista mexicano, com o objetivo de colaborar com o bem-estar social de acordo com suas convicções ideológicas.



De acordo com Alberto Hentschel, designer que trabalhou com Clara em seu escritório, Xavier interveio em todos os projetos da esposa. Segundo ele (ALBERTO, 2014), enquanto Clara tinha a experiência e o conhecimento técnico da área do design, Xavier tinha grande sensibilidade, desenhava muito bem e dominava as proporções. Hentschel acredita que em nenhum momento Xavier fez questão que sua autoria fosse reconhecida.

Ana Elena Mallet, curadora e estudiosa da obra de Clara Porset, reconhece a importância de Xavier como fundamental tanto no processo criativo de Clara, apresentando-a a um México que ela desconhecia, quanto em sua inserção em círculos artísticos e políticos (ANA, 2014). Para Moncada (2019), a influência de Xavier Guerrero sobre a obra de Clara Porset vai muito além da apresentação a práticas vernaculares mexicanas ou a seus contatos locais: eles compartilhavam preocupações com os aspectos sociais da arte e do design, e ambos possuíam formação e conhecimento necessários para trabalharem como designers (MONCADA, 2019, p. 8).

A configuração profissional do casal pode ser considerado bastante particular se considerado que, historicamente, ao longo dos séculos XIX e XX, o chamado "indivíduo-autor" se destacou em detrimento da obra (JARDIM, 2014), reforçando o individualismo do qual Clara e Xavier tentavam se desvencilhar. Assim, diferentes saberes do casal se aproximavam e se contaminavam e as fronteiras entre arte/artesanato e design se diluíram, a partir de diálogos que estimularam novas possibilidades criativas.

As redes de contato entre América Latina e Europa na área do design nas décadas de 1930 e 1940

Historicamente, a elite latino-americana, composta essencialmente por descendentes de colonizadores, sempre se deslocou geograficamente em direção à Europa em busca de sua formação cultural e acadêmica, assumindo, assim, uma posição de subordinação em relação aos cânones europeus. No entanto, na década de 1930, com a ascensão ao poder de movimentos nacionalistas de cunho nazifascista nos países europeus, e a consequente fuga de artistas e intelectuais de seus locais de origem devido à perseguição política, foram criadas novas redes de contato em centros geográficos fora da Europa. Assim, o papel que anteriormente era exercido



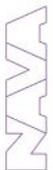
Dimensões do design de móveis de
Clara Porset na Cuba pós-revolucionária
Fernanda de Souza Quintão

por uma cidade como Paris se deslocou, de maneiras e intensidades variadas, para Nova Iorque e alguns centros da América Latina, como a Cidade do México, por exemplo.

A circulação de intelectuais e artistas politicamente ativos em centros como Nova York e Paris se tornou não apenas uma força para a educação política, mas também um mecanismo de mudança ideológica que resultou em novas formas de políticas anti-imperialistas na periferia (SHEPPARD, 2018). O fato de Clara Porset ter frequentado tais espaços demonstra o papel de redes na conexão de indivíduos e na formação de valores políticos compartilhados.

Clara, que pretendia aperfeiçoar seus estudos em design na Bauhaus, foi orientada por Walter Gropius a estudar com o casal Josef e Anni Albers na *Black Mountain College*, na Carolina do Norte. Em 1934, Clara estudou design básico e design de móveis com o casal, de quem se tornou amiga. Embora a diáspora da Bauhaus nos Estados Unidos seja um fenômeno bem conhecido e documentado, a circulação de antigos integrantes da escola de design por países latino-americanos não é abordada com a mesma frequência. Após terem sido professores de Clara nos Estados Unidos, Josef e Anni Albers foram ao México pela primeira vez em 1935 (RIVERA, 2019), para onde voltaram diversas vezes, alternando temporadas lá com as atividades na *Black Mountain College*. Junto com Clara e Xavier, fizeram viagens pelo interior do México que influenciaram não só as criações em design de Clara, mas também a produção de tapeçarias de Anni Albers.

Também Hannes Meyer e sua esposa, a designer têxtil Léna Bergner, tiveram uma relevante passagem pelo México (RIVERA, 2019). Meyer, que foi o segundo diretor da Bauhaus, esteve na Rússia entre 1930 e 1936, participando dos esforços de industrialização do país. Chegou ao México em 1938 e, no ano seguinte, assumiu a direção do primeiro programa de planejamento urbano no Instituto Politécnico Nacional, enquanto Léna Bergner trabalhou como professora na Secretaria de Educação Pública e se dedicou ao seu plano de contribuir intelectual e praticamente à sociedade socialista. Naquele momento, o México parecia um espaço ideal para intelectuais, políticos e artistas socialistas ou comunistas (RIVERA; BARBA; MONDRAGÓN, 2016). O casal ficou no país por uma década e construiu uma rede de contato com arquitetos, urbanistas, artistas, designers e acadêmicos. Entre seus amigos, estavam Clara Porset e Xavier Guerrero.



Rivera (2019) especula que talvez o que tenha atraído personalidades da Bauhaus até o México tenha sido a junção do caráter combativo da comunidade artística nacional com o uso de técnicas manuais específicas, além das relações entre o trabalho artesanal e o industrial, que vinham sendo procuradas pela escola alemã desde sua fundação, em 1919.

O modernismo no design no contexto cubano

Na América Latina, onde o processo de industrialização não se deu de modo orgânico, a implantação do design industrial se deu a partir de influências externas (URIARTE et al, 2016) principalmente a partir da imigração de profissionais europeus e de sujeitos nativos que tiveram a oportunidade de efetuar sua formação em escolas de design na Europa. Entretanto, é importante reconhecer também particularidades locais, no que diz respeito a diferenças históricas, culturais e político-ideológicas (FERNANDEZ; BONSIPE, 2008). Em Cuba, o Tratado de Reciprocidade com os EUA praticamente inibiu o desenvolvimento tecnológico necessário ao exercício do design industrial, até que as condições impostas a partir da Revolução Cubana em 1959 introduziram demandas diferentes daquelas presentes em países de orientação capitalista.

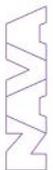
Uriarte (2005; 2016) reforça a necessidade de se considerar o caráter socialista da sociedade cubana para se compreender a origem da implantação do design e sugere que as premissas a partir das quais o design industrial cubano se originou eram triplamente modernas, já que continham em si três utopias: a do próprio design, buscando se alcançar uma estrutura física, racional e harmônica; a da política, querendo eliminar a distância entre elementos coletivos e individuais numa sociedade de justiça social; e a da história, com a intenção de florescer acima da realidade subdesenvolvida do país. A autora destaca que, assim como ocorreu em diferentes países fora da Europa, Cuba passou não por uma modernidade única, mas por sucessivas modernizações, marcadas pela chegada dos europeus em 1492; pelo crescimento da indústria açucareira no século XIX; pelas guerras da independência também nesse século; pela interferência do capital norte-americano no século XX; e pela revolução socialista em 1959.



No México, Clara destacava a importância de se resgatar a arte autóctone mexicana, como fizeram os muralistas, que se identificavam mais com essa herança cultural do que com a arte hispânica, estrangeira e imposta por conquista e colonização (PORSET, 1953b). Também nesse sentido, ela se aproximava do ideário modernista da qual os pintores muralistas mexicanos participavam e que, juntamente à arquitetura e ao design, projetaram no exterior um México que foi muito importante no mundo pós-guerra (ANA, 2014).

Clara era grande defensora do funcionalismo e da simplicidade das formas no design (PORSET, 1948, 1949a, 1949b, 1952, 1953a, 1953b), que entendia como característica do presente moderno e industrial (PORSET, 1949a). No entanto, tinha uma visão particular, criticando o que ela chamava de 'funcionalismo fragmentário', insuficiente quando segregava outros aspectos da forma, mutilando-a (PORSET, 1953a). Ela entendia a coexistência do design artesanal e do design industrial como possibilidade de se chegar a uma expressão da indústria nacional, destacando a importância do bom design fabricado em série (PORSET, 1949a), unindo função, beleza e forma e, assim, possibilitando o acesso de objetos belos, úteis e de qualidade a um número maior de pessoas.

Lara-Betancourt e Rezende (2019) apontam que, na América Latina, o design esteve atrelado a esforços de construção nacional, partidos políticos e movimentos revolucionários e reforçam que a celebração do estabelecimento do design moderno serve ao projeto modernizador, mas elimina fenômenos sociais e históricos mais amplos, em uma historiografia que tende a replicar modelos interpretativos que entendem a produção do design e da cultura material latino-americana como uma versão menor de um ideal euro-americano. Ainda sobre a necessidade de se construir narrativas descolonizadas sobre o design na América Latina, as autoras criticam a ênfase historiográfica na modernização e construção da nação, que acabou por omitir outras investigações necessárias, como a censura, exílio, democracia e cidadania no contexto das ditaduras militares do século XX, assim como as experiências socialistas a partir do ponto de vista do design.



Considerações finais

A América Latina, embora composta por diversos países com diferentes histórias e particularidades, ao longo do século XX passou por disputas e processos culturais, sociais, políticos e ideológicos até certo ponto similares, relacionados ao passado colonial em comum. A implementação da indústria nos vários territórios e a conseqüente chegada do design industrial, fenômeno de origem europeia, foram atravessadas por questões políticas e ideológicas, vivenciadas de modo bastante diverso da Europa ou dos Estados Unidos. Assim, não é possível tecer considerações acerca do design de móveis elaborado por Clara Porset em parceria com Xavier Guerrero no contexto da revolução cubana tendo como parâmetros exclusivamente aqueles definidos por tradicionais e consolidadas historiografia e sociologia da arte europeia. O design, como campo autônomo de produção material, se submete a condições diversas e, portanto, demanda questionamentos outros, que não os mesmos da arte. Além disso, embora Clara Porset tenha obtido parte de sua formação em design e arquitetura em territórios colonizadores, as realidades por ela vivenciadas no México e em Cuba em períodos anteriores à revolução cubana conformaram sua produção em design de maneira bastante diversa em múltiplos e amplos aspectos, tais como diferentes materiais, técnicas de produção, realidades produtivas em si e diferentes relações das populações com os móveis, por exemplo. As questões abordadas neste artigo apontaram caminhos para a investigação acerca da produção de móveis de Clara Porset junto a Xavier Guerrero no contexto do governo revolucionário em Cuba, sem encerrar outras possibilidades específicas que venham a se mostrar relevantes.

Referências

ALBERTO Hentschel: El despacho de Clara Porset. Direção e produção de Miguel M. Díaz. México: Documentales Universitarios, 2014. 21 minutos. Disponível em: <https://www.documentalesuniversitarios.com/aulabierta.html>. Acesso em: 27 ago 2019.

ANA Elena Mallet: La investigación sobre Clara Porset. Primera parte. Direção e produção de Miguel M. Díaz. México: Documentales Universitarios, 2014.



26 minutos. Disponível em: <https://www.documentalesuniversitarios.com/aulabierta.html>. Acesso em: 27 ago 2019.

CHE GUEVARA, Ernesto. Discurso em la primera reunión nacional de producción, 27 de agosto de 1961. In: *Escritos y discursos*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1979.

FERNÁNDEZ, Silvana; BONSIPE, Gui (orgs). *Historia del diseño em América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008.

JARDIM, Eduardo. Criações compartilhadas: discussão de alguns conceitos. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LARA-BETANCOURT, Patricia; REZENDE, Livia. Locating design exchanges in Latin America and the Caribbean. *Journal of Design History*, v. 32, n. 1, p. 1-16, jan. 2019. Disponível em: <<https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/32/1/1/5298279>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

MALLET, Ana Elena. Clara Porset, diseño e identidad. *Artelogie*, n. 5, out. 2013. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article228>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

MONCADA, Adrián Martínez. *Genealogía del conjunto campesino de Xavier Guerrero y Clara Porset*. 2019. 82 f. Dissertação de mestrado em História da Arte. Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Nacional Autónoma de México, Cidade do México.

PORSET, Clara. El mueble en la arquitectura. *Revista Espacios*. n. 1, set. 1948. Disponível em: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_01.pdf#page=121. Acesso em: 31 jul. 2019.

_____. ¿Qué es diseño? *Revista Arquitectura*. n. 28, p. 168-174. Cidade do México: Editorial Arquitectura S.A., jul. 1949a. Disponível em: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/28.pdf?fbclid=IwAR3sMPEwtq2-3FpD58_yUsMi-UK4KCZiF12itx1Fz6KBkpLiPO6pkZtUAqc#page=60>. Acesso em: 31 jul. 2019.



_____. Arte en la industria – expresión y utilidad de los objetos de uso diario. *Revista Arquitectura*, n. 29, p. 224-227. Cidade do México: Editorial Arquitectura S.A., out. 1949b. Disponível em: <<https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/29.pdf#page=50>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

_____. Chairs of Clara Porset. *Revista Arts & Architecture*, n.7, p. 34-35. Los Angeles: John Entenza, jul. 1951. Disponível em: <http://www.artsandarchitecture.com/issues/pdf01/1951_07.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2019.

_____. El arte en la vida diaria. *Revista Espacios*. n. 10, ago. 1952. Disponível em: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_10.pdf#page=91. Acesso em: 31 jul. 2019.

_____. Diseño viviente. *Revista Espacios*. n. 15, mar. 1953a. Disponível em: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_15.pdf#page=79. Acesso em: 31 jul 2019.

_____. Diseño viviente: hacia una expresión propia en el mueble. *Revista Espacios*. n. 16, jul. 1953b. Disponível em: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_16.pdf#page=33>. Acesso em: 31 jul. 2019.

RIVERA, Viridiana Zavala. La Bauhaus em México: Hannes Meyer y Lena Bergner. *Nexos*. Cidade do México, 01 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.nexos.com.mx/?p=41409>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

RIVERA, Viridiana Zavala; BARBA, Ma. Montserrat Farías; MONDRAGÓN, Marco Santiago. Léna Bergner: de la Bauhaus a México. *Bitácora Arquitectura*, Cidade do México, n. 34, p. 04-15, jul-nov 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/58083/51411>>. Acesso em: 31 ago 2019.

SALINAS, Óscar. *Clara Porset: una vida inquieta, una obra sin igual*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.



Dimensões do design de móveis de
Clara Porset na Cuba pós-revolucionária
Fernanda de Souza Quintão

SHEPPARD, Randall. Clara Porset in mid twentieth-century Mexico: the politics of designing, producing, and consuming revolutionary nationalist modernity. *The Americas*. v.75, n.2, p. 349-379. Cambridge University Press, 2018. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/692316>> Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

URIARTE, Lucila Fernández. Modernity and postmodernity from Cuba. *Journal of Design History*, v. 18, n. 3, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3527285?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 14 jan. 2019.

URIARTE, Lucila Fernández et al. *Modernidad, identidad y valor social: el diseño en Cuba de 1960 a 2000*. Havana: Ed. Forma, 2016.

O batuque: da resistência à música de concerto. Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno.

Maristela Rocha¹

Resumo:

Os rituais do batuque foram desenvolvidos no Brasil pelos escravos e afrodescendentes. Além de nome genérico para intitular religiosidade, danças e ritmos de origem africana, de espaço simbólico, de resistência contra as perseguições e repreensões da sociedade escravocrata dominada pelo catolicismo, o batuque é tratado, neste artigo, como uma manifestação que passa do sagrado ao profano, adentrando a música de concerto. Escolhemos para este trabalho “Dança de Negros”, do compositor cearense Alberto Nepomuceno, composta em 1887 e integrada à “Série Brasileira” com o título “Batuque”, posteriormente. Faremos uma análise da peça e apontaremos, segundo nossa perspectiva, a influência do batuque nessa obra para piano.

Palavras-chave: Batuque; Dança de Negros; Alberto Nepomuceno; Música Brasileira.

Abstract:

Batuque rituals were developed in Brazil by slaves and Afro-descendants. In addition to a generic name to name religiosity, dances and rhythms of African origin, symbolic space, resistance against the persecutions and rebukes of the slave society dominated by Catholicism, batuque is treated, in this article, as a manifestation that goes from the sacred to the profane, entering the concert music. For this work we chose “Dança de Negros” by the Ceará composer Alberto Nepomuceno composed in 1887 and integrated to the “Brazilian Series” with the title “Batuque”, later. We will do an analysis of the piece and point out, according to our perspective, the influence of batuque in this work for piano.

Keywords: Batuque; Dança de Negros; Alberto Nepomuceno; Brazilian Music.

1

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestranda em Comunicação e Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora de Música Brasileira com ênfase no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. maristelarocho.rocha@gmail.com



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Introdução

Fingindo a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz, de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na ilharga, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz - “eu pago, eu pago” - e, de repente, sobre a torpe michela atira o salto. Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios!!

Tomaz Antonio Gonzaga

Neste ano em que comemoramos o centenário de morte do compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920), escolhemos a peça para piano “Dança de Negros”, composta em 1887 na Alemanha, para fazer uma interlocução entre a obra e os elementos do batuque. É possível encontrar no repertório pianístico várias peças no gênero, dentre elas, “Batuque”, de Henrique Alves de Mesquita, de 1894; “Batuque”, de Ernesto Nazareth, composta em 1913 e dedicada ao pianista e compositor carioca Henrique Oswald²; e “Batuque”³, de Lorenzo Fernandez, de 1930. Por sinal, o termo batuque representava genericamente os ritmos praticados pelos afrodescendentes. “Não é à toa que Nazareth chamou o seu *Batuque de tango característico*” (MACHADO In: MORAES e SALIBA, 2010, p. 143). Além disso, elementos do batuque e do lundu, da habanera e da polca originaram o maxixe, gênero fixado pela compositora, pianista e maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que compôs segundo todos os gêneros em voga naquele tempo.

Rememorando outro exemplo, em 1871, a opereta “Trunfo às avessas”, de Henrique Alves de Mesquita, trazia no primeiro ato uma inovação: “O Coro de Negros. Grande jongo acompanhado de batuque”.

2

Cacá Machado comenta o fato de tal dedicatória ter um aspecto curioso, já que o compositor Henrique Oswald não tinha o intuito de pesquisar uma linguagem caracteristicamente nacional. Além do mais, seguia os padrões estéticos europeus, o que não o impedia, por outro lado, de admirar Nazareth enquanto compositor e pianista (MACHADO In: MORAES e SALIBA, 2010).

3

Trata-se do 3º movimento da suíte “Reisado do Pastoreio”, de Lorenzo Fernandez, com transcrição de concerto para piano solo de Souza Lima.

O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Embora fosse habitual a inserção de movimentos de danças populares nas encenações dramáticas, sobretudo no teatro musicado, “a inclusão de um jongo acompanhado de batuque era algo inédito em nossos palcos” (AUGUSTO, 2014, p. 151). Tal feito tornou-se ainda mais relevante pela apresentação ter acontecido um mês antes da aprovação da Lei do Ventre Livre, considerada um marco no processo de abolição da escravidão, em 28 de setembro. Dessa forma, aquele tempo-espaço⁴ era propício para tal empreitada devido à mobilização de alguns setores sociais em prol da campanha abolicionista.

Enquanto manifestação híbrida, é possível encontrar na atualidade, por exemplo, influências do batuque no Tambor de Crioula, patrimônio cultural imaterial brasileiro, especialmente difundido no estado do Maranhão. Além do aspecto religioso e de resistência, o Tambor de Crioula é marcado pela potencialidade lúdica; e possui especificidades quanto aos cantos, danças, indumentárias, instrumentos, comidas e bebidas (ROCHA, 2014).

Uma das peculiaridades do batuque é, justamente, essa adaptação ao tempo e espaço. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a veste ritual masculina é a bombacha; e o churrasco, o alimento preferido de Ogum. Por sinal, o número de templos afro-gaúchos, na década passada, já ultrapassava os do Rio de Janeiro e da Bahia; dado interessante, por se tratar de um estado de tradicional imigração italiana e alemã. “Do Rio Grande do Sul, o batuque migrou para o Prata, hoje há muitas casas ‘de religião’, para usar um termo usado por seus integrantes, na Argentina, Uruguai, Paraguai e outros países vizinhos” (CORRÊA In: UNISINOS, 2010). Houve também a gradativa apropriação dos espaços públicos para os cultos e as práticas de oferendas, como o cruzamento de ruas, além de rios, praias, praças, cachoeiras e recintos comerciais

A modernidade dos cultos afro-brasileiros pode situar-se, entre outros aspectos, precisamente na acentuação da dimensão comunitária – o domínio do singular, do corporal, do mítico, da memória coletiva, do ficcional, do encantamento ou enfeitamento – e na reiteração de que tudo isso está presente nas práticas cotidianas das relações societárias em qualquer parte do mundo, com graus diversos de intensidade (SODRÉ, 1999, p.222).

4

Utilizamos o conceito de tempo-espaço segundo o teórico britânico David Harvey, no sentido de que as ordenações simbólicas espaciotemporais subsidiam uma ordenação por meio das quais depreendemos quem somos e como estamos inseridos em determinada sociedade. Dessa forma, as expectativas sociais estão canalizadas para o local e o momento em que as ações acontecem e têm seus desdobramentos (HARVEY, 1992).



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Ao longo do tempo, então, o batuque borrou a fronteira entre a cultura espontânea e a música de concerto. Como Carlos Gomes (1836-1896), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e muitos outros compositores ao longo da história da música brasileira, Alberto Nepomuceno deixou evidente em algumas obras o interesse pelas manifestações espontâneas. Não ao acaso: “... O escorregadio universo afro-brasileiro que envolve a palavra batuque lança um tema complexo e delicado, vindo de diferentes ‘lugares’ e interesses sociais, que aponta, ainda de modo difuso, para a busca da ‘identidade nacional’ na música brasileira no período” (MACHADO In: MORAES e SALIBA, 2010, p. 145).

O cearense aprendeu música com o pai, o violinista e organista Vítor Augusto Nepomuceno, ainda criança, em Fortaleza. A mudança da família para Recife propiciou ao jovem o desenvolvimento de seu potencial artístico, bem como o encontro com artistas e intelectuais que incentivavam os movimentos abolicionistas e republicanos, como o também cearense, o jurista, filósofo e escritor Clóvis Beviláqua (1859-1944).

Em 1884, tornou-se membro da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco, abolicionista; de volta para o Ceará, naquele mesmo ano, continuou sua participação política através da imprensa. Com a morte do pai, passou a morar no Rio de Janeiro e fez seu primeiro concerto naquela cidade, aos 21 anos, no Clube Beethoven (onde se tornaria professor, posteriormente)⁵, em parceria com o violoncelista Frederico Nascimento. Três anos depois, aconteceriam suas primeiras composições, como a primeira “Mazurca” para piano, bem como um concerto com músicas de sua autoria.

Em 1888, seguiu para a Europa para aperfeiçoar seus estudos. No ano seguinte, foi para Roma e matriculou-se na Accademia Nazionale di Santa Cecilia; em 1890, foi classificado em terceiro lugar no concurso para Hino da Proclamação da República, conquistando, dessa forma, recursos do governo brasileiro para estender sua temporada no exterior. Seguiu, então, para Berlim; a posteriori, para Viena. A convivência com Edvard Grieg⁶ na Noruega, sobretudo, fortaleceu seu intuito de trabalhar em prol da música brasileira.

Ao retornar para a Alemanha, Nepomuceno regeu a Orquestra Filarmônica de Berlim, apresentando o “Scherzo” para orquestra, e a “Suíte Antiga” para cordas. Regressou ao Brasil em 1895, após estada em Paris, e assumiu a cadeira de professor de órgão do Instituto Nacional

5

A partir dos anos de 1850, nove entidades promotoras de concertos foram criadas. Duas na década de 1860; dentre elas, o Club Mozart, que teve uma atuação importante no cenário musical carioca. A maioria foi criada na década de 1880, chegando a ter doze clubes de música. Algumas não passaram do primeiro ano e algumas delas, como o Club Beethoven, tiveram vida relativamente longa, chegando a 1890.

6

A cultura folclórica norueguesa passou a integrar a obra de Edvard Grieg (1843-1907), que se tornou um dos grandes expoentes da música nacionalista. A proximidade entre Nepomuceno e Grieg aconteceu a partir do casamento do cearense com a pianista norueguesa Walborg Bang, sua colega de conservatório. Na Noruega, Nepomuceno hospedou-se na casa do compositor norueguês, que é conhecido, especialmente, por sua música escrita para a peça “Peer Gynt”, encomendada pelo conterrâneo dramaturgo Henryk Ibsen.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

de Música, do qual foi diretor por duas vezes. No Instituto, a execução de uma série de canções autorais com texto em português desencadeou uma polêmica (emblemática na história da música brasileira) com o crítico Oscar Guanabara, que defendia o canto no idioma italiano.

Nepomuceno apresentou, em 1897, em primeira audição no Brasil, suas principais obras sinfônicas: “Sinfonia em sol menor”, “Epitalâmio” (versão para canto e orquestra), “Suíte Antiga”, “As Uieras” e a “Série Brasileira” (MUSICA BRASILIS, s.d.). Atuou, ainda, como regente da Sociedade de Concertos Populares, bem como diretor musical dos concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha de 1908⁷. Posteriormente, regeu concertos em Bruxelas, Genebra e Paris. Já em 1913 estreou sua ópera “Abul” no Teatro Coliseo de Buenos Aires, apresentada também em Rosário e Montevideu; e no Teatro Constanzi, de Roma, em 1915 (ABM, s.d.)

A eclética formação de Alberto Nepomuceno originou um aproveitamento de características italianas, francesas, alemãs em suas composições; além de elementos da música brasileira, e isso pode ser evidenciado em obras como a própria “Série brasileira” e “Galhofeira”. Além do aspecto nacionalista, Alberto Nepomuceno contribuiu para o estudo técnico da música no Brasil, levando em consideração as várias influências presentes na música do seu tempo⁸.

Apesar da conexão, por exemplo, com a música francesa, ele não foi só um “caudatário das tradições do século XIX”, já que imergiu também na vanguarda do começo do século seguinte. “Precisamos entender sua obra e refletir sobre com quem ela dialoga. Ele não vem apenas do romantismo; tem muita coisa de um pensamento mais moderno: cromatismo, enarmonia, riqueza harmônica, uma fraseologia assimétrica” (RUBINSKY In: PERPETUO, 2020, p.15). Entre as várias polêmicas nas quais se envolveu, outra paradigmática foi a introdução do instrumento reco-reco (raspador, catacá, caracaxá ou querequexé), normalmente utilizado pelos indígenas e afrodescendentes, na composição orquestral “Série Brasileira”.

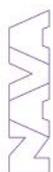
Essas considerações nos instigaram a investigar como o compositor utilizou elementos do batuque na peça escolhida, e como é possível atestar essa percepção através de signos presentes na escrita formal da partitura. Não obstante, nossa imersão na obra nos motivou a tecer também uma

7

A exposição aconteceu em 11 de agosto na região da Urca, no Rio de Janeiro, em comemoração ao centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas, carta régia promulgada pelo Príncipe-regente de Portugal Dom João de Bragança. O evento exibiu uma mostra do Brasil através dos seus produtos industriais, agrícolas e artísticos. Mais informações podem ser encontradas em: <https://bitly.com/XyJw8>.

8

Outro aspecto interessante é que Alberto Nepomuceno deixou um legado referente à música sacra, “trata-se de poucas obras, 13 ao todo, aparentemente de pouca representatividade no conjunto de suas composições musicais (GOLDBERG, 2004, p. 14).” Ainda segundo o musicólogo Luiz Guilherme Goldberg, um dos mais renomados pesquisadores sobre o compositor cearense, as obras sacras eram tratadas como músicas de “fundo religioso” (não propriamente litúrgicas) e se compõem de duas “Ave Maria”, uma sobre poesia de Juvenal Galeno (1836-1931); e outra em poema do “Dr. Xavier da Silveira Junior” (1864-1912), além do “Canto Nupcial”, composto originalmente em alemão e publicado em português, com texto bíblico (Ruth, I, 16-17) (GOLDBERG, 2008). Além de tudo, Nepomuceno interessou-se pelo resgate da obra do padre José Maurício Nunes Garcia, insigne compositor carioca do fim do século XVIII e início do XIX. Assim como as obras já mencionadas no texto, também estão entre as mais destacadas do cearense: os três quartetos de cordas, escritos entre 1890 e 1891; o episódio lírico em um ato “Artemis”, de 1898, com libreto de Coelho Neto; as “Seis Valsas Humorísticas”, de 1902; a abertura “O Garatuja”, obra de 1904; a “Serenata para orquestra de cordas”, de 1906; e o “Trio em fá sustenido menor, para violino, violoncelo e piano”, de 1916. Também é considerado relevante o fato de ter traduzido do alemão e implantado no Instituto de Música o *Tratado de Harmonia de Schoenberg*.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

análise própria, a partir do processo de escuta, o que nos pareceu não menos venturoso.

Batuque: religiosidade, música, dança e resistência para além das fronteiras africanas.

As cerimônias ditas “primitivas” são atos mágicos através dos quais o ser humano interage com as suas divindades e com os demais seres, humanos ou animais, para alcançar, por exemplo, desejos específicos, cura de enfermidades ou proteção diante do perigo⁹. Muitas danças afro-brasileiras são originadas de cultos religiosos e atos tribais africanos, entretanto, a *posteriori*, sofreram modificações devido a dominação e intolerância religiosa do “branco civilizado”. Com o fito de escapar da perseguição às manifestações afrodescendentes, danças de guerra e ritos de passagem não podiam ser realizados evidenciando características próprias, consideradas incivilizadas. Naturalmente, ocorreram variações e adaptações ao longo do tempo e, dessa forma, “cerimônias totêmicas, danças guerreiras, danças de caça, ritos sexuais... vamos encontrá-los todos disfarçados nos autos dos reisados, maracatus e blocos carnavalescos, ranchos e cucumbis, congos e taieiras, etc” (RAMOS, 2007, p. 107).

“Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque africano, descritos pelos viajantes e etnógrafos” (RAMOS, 2007, p. 108). Com o passar do tempo, entretanto, foi adquirindo novas características e alcançando outros espaços; ademais, além de expressão de luta, resistência e de dança, o batuque é uma manifestação de fé e crença. E isso funcionou como um suporte à organização social de negros cativos, libertos e de outras populações mestiças e excluídas. Sob a égide do catolicismo, as irmandades religiosas foram um dos espaços onde essa religiosidade pôde se organizar e perpetuar costumes e crenças

A religião representou para os diferentes grupos étnicos trazidos da África como escravos para o Brasil muito mais que uma cosmologia e uma visão de mundo, foi

9

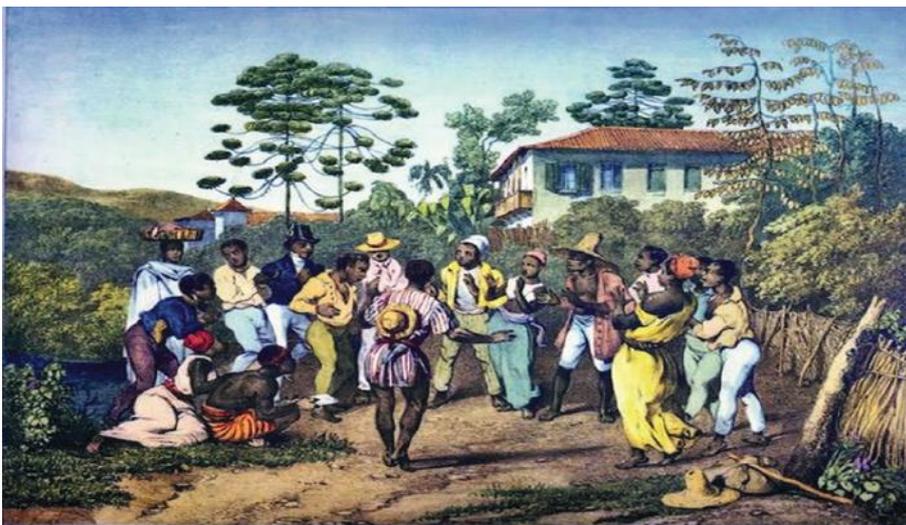
Aos interessados no aprofundamento dessa temática, sugerimos as seguintes leituras: DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Trad. Sônia Pereira da Silva. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861113/mod_resource/content/1/pureza-e-perigo-mary-douglas.pdf; e RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

uma estratégia de sobrevivência e reprodução material dessas populações (CORDOVIL, 2014, p. 25).

Devido aos três séculos de tráfico negreiro é difícil precisar, com exatidão, a data do advento do batuque no Brasil. Sabe-se que é originário de Angola e do Congo, e talvez seja a dança mais antiga desenvolvida em solo brasileiro (MARCONDES, 1998). Enquanto dança, é realizada em um círculo formado pelos integrantes. Um deles se dirige ao centro da roda, que executa sua coreografia improvisada e, em seguida, dá uma “umbigada” (semba) em uma pessoa de livre escolha. Essa se destina ao meio do círculo, dando prosseguimento ao evento. Participam da roda os dançarinos, músicos e espectadores.

Pode-se considerar, ainda, o batuque como uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros praticada em áreas rurais, durante o dia, nos fins de semana ou em datas comemorativas, segundo descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas). Era acompanhado, além das próprias mãos, por instrumentos idiófonos ou membranófonos¹⁰ (CASTAGNA, 2006).



Pintura de J. Moritz Rugendas registra o batuque no Brasil do século XIX.
Fonte: Instituto Moreira Salles

10

Idiófonos são os instrumentos cujos sons são extraídos pela sua vibração, como reco-reco, caxixi, triângulo e xilofone; já os membranófonos são instrumentos de percussão cujo som é obtido pela vibração de membranas distendidas, como o atabaque, a caixa, o pandeiro, o bongô, dentre outros.

O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

É possível afirmar que há variantes de acordo com a região. No Rio de Janeiro, por exemplo, despontou a Chiba (ou Xiba), uma espécie de batuque cantado e dançado ao som de agogôs, chocalhos e atabaques. Já o batuque de umbigada, o tambu ou caiumba é uma tradição de origem bantu que se desenvolve na região do oeste paulista, desde a época da escravidão

(...) a caiumba é uma das poucas danças em que a umbigada efetivamente acontece entre homens e mulheres. O ato da umbigada, literalmente promoveu o contato dos umbigos, foi perseguido pela instituição religiosa cristã e pelo preconceito e moralismo da época. Era um ato desaprovado por boa parte da sociedade e muitas vezes proibido, o que determinou que na maioria das danças de umbigada ocorra apenas a insinuação dessa aproximação ou somente o toque dos umbigos entre pessoas do mesmo sexo, em especial as mulheres. O jongo carioca e paulista são exemplos da insinuação da umbigada entre homens e mulheres. O samba de roda da Bahia e o tambor de crioula do Maranhão são exemplos da umbigada entre as mulheres. Todas essas formas e expressões culturais têm raízes na matriz bantu. Elas preservam muitos pontos de proximidade com a caiumba paulista (PAULA JUNIOR, 2020, p. 47).

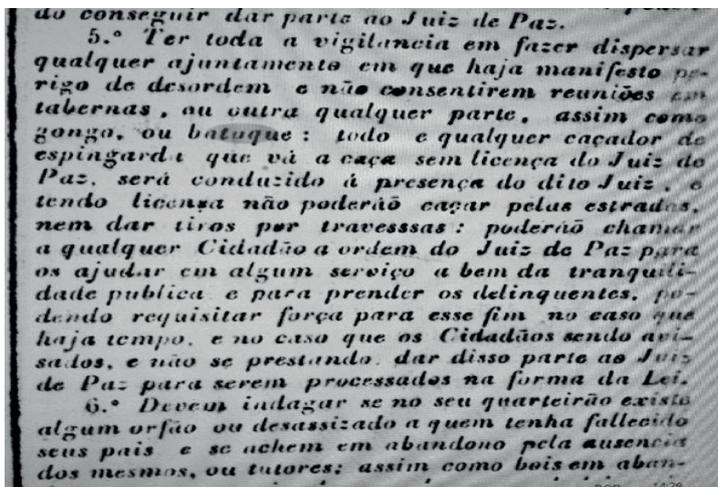
Essa censura à umbigada, devido à suposta sexualidade implícita, segundo os cânones então em voga, representava, realmente, uma deturpação do sentido original. Para a cultura bantu, além de ser o canal primordial de união física do feto com a mãe pelo cordão, o umbigo simboliza também uma ligação espiritual e de comunhão com o cosmos, sendo, portanto, um centro de energia (JUNIOR, 2015¹¹).

Havia um outro viés repressivo, pois o batuque, associado à capoeira, apresentava uma luta com movimentos corporais violentos, que desencadeava conflitos e agressões físicas. Junto a essa realidade, havia a incontestável tentativa frequente de deslegitimar as expressões populares

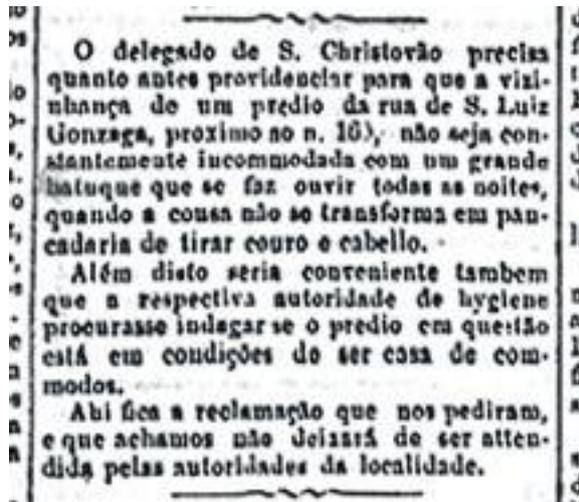


O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

por parte de extratos sociais estabelecidos, o que resultava em constantes reclamações, denúncias e perseguições policiais, conforme mostram estes excertos dos impressos Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil, O Paiz e Jornal do Commercio



Jornal do Commercio, Sabbado, 13 de Abril de 1833¹²

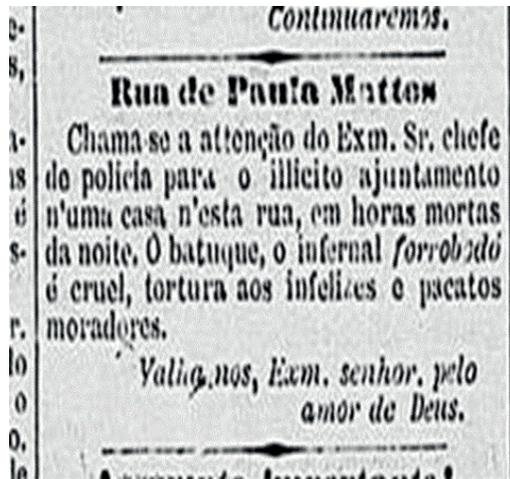


Jornal do Brasil, Segunda-feira, 21 de Março de 1898

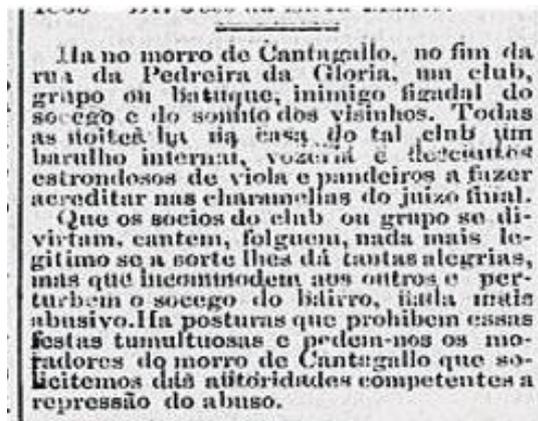
12

Trata-se da divulgação do documento “Instruções para os Inspectores do 2º Districto da Freguezia do Engenho Velho” e traz no artigo 5º a seguinte orientação: “ter toda a vigilância em fazer dispersar qualquer ajuntamento em que haja manifesto perigo de desordem e não consentirem reuniões em tabernas, ou outra qualquer parte, assim como gongo ou batuque...”.

O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha



Gazeta de Notícias. Segunda-feira, 3 de Maio de 1880.



O Paiz, Quinta-feira, 21 de janeiro de 1886.

Os frequentadores do batuque e de outras manifestações espontâneas eram, então, considerados perturbadores da ordem e sujeitos contrapostos aos padrões determinados pelo *establishment*, ainda que inseridos, obliquamente, no mesmo *locus*. Essa lógica delimitava todos os setores; não seria diferente com relação à música. Os espaços de sociabilidade, de fazer musical e de fruição artística eram bem demarcados

(...) não deixa de ser coerente o fato de o instrumento típico da modinha de salão do século XIX ter sido o piano, enquanto o choro se fixou no terno de pau e

O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

corta (a flauta de ébano, o violão e o cavaquinho), ficando para o samba, inicialmente, a percussão de adufes, surdos e pandeiros, instrumentos indicadores de sua vinculação à origem negro-escrava dos batuques (TINHORÃO, 2017, p. 147).

No Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX, os morros do Capão, Querosene, do Pinto, Pendura-Saia, Salgueiro, da Favela, Mangueira, Babilônia, Formiga, e as estações da Penha, Brás de Pina, Meriti, Deodoro, Madureira, Lucas estavam entre os tradicionais redutos de batucadas, bem como os bairros da Saúde, Lapa, Estácio de Sá e a Praça Onze (MUNIZ JR., 1976). A perseguição à prática da capoeira era mais uma forma de repressão aos afrodescentes que costumavam andar em turmas, chamadas maltas, denominadas de acordo com os bairros de origem. Através da forma de andar e da indumentária (chapéu de feltro, camisa desabotoada, como exemplos) era possível reconhecer um autêntico capoeira; também portavam navalha, faca ou pedaço de pau. Por isso, muitos preferiam ser considerados “capoeiras do bem” ou “capoeiras dignos”, interessados apenas na manifestação cultural, no jogo, e que, embora desenvoltos na capoeiragem, tentavam se desvencilhar da imagem apregoada de malandros e assassinos, em confronto com as estruturas formais de poder e seu *modus operandi*.

A capoeira foi criminalizada, segundo o Código Penal de 1890, mas é reconhecida na atualidade como patrimônio cultural imaterial e resguardada pela Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010¹³, que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial. Dessa forma, fica assegurada a atividade do capoeirista em todas as modalidades e expressões, seja como esporte, luta, dança ou música, constituindo livre o exercício em todo o território nacional, incluindo o ensino em instituições públicas e privadas.

Em “Dança de Negros”, o olhar de Alberto Nepomuceno para a música espontânea

Nepomuceno “bebeu na fonte” da cultura popular, e concedeu um tratamento musical segundo a tradição da música escrita em “Dança



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

de Negros”, uma das peças mais interpretadas do compositor que, posteriormente, foi inserida na “Série Brasileira”¹⁴ como “Batuque”. Com macroforma AB, a peça é rica em síncopas, peculiares aos gêneros dançantes desenvolvidos entre o final do século XIX e início do XX, especialmente, e em ostinatos que, junto ao caráter percussivo e à dinâmica (**ff com energia, sf**), remetem à vigorosa dança batuque, além do uso do quarto grau aumentado, muito utilizado na música popular. Há uma introdução nos oito primeiros compassos cujo material rítmico é utilizado na seção A. O caráter é explicitamente rítmico, exigindo do intérprete uma valorização da melodia que aparece na mão direita, em blocos, e do tema que será reexposto em tonalidades diferentes.



Compassos 1 a 8.

Já nos compassos 12 a 14, o compositor apresenta uma textura figurativa, usando a escala pentatônica. Mais adiante, haverá outro trecho similar, nos compassos 29 a 32, para retornar ao caráter rítmico com notório contraste de intensidade que caracterizará a peça ao longo da seção. Por sinal, a inclusão de pequenas cadências como essas são usualmente encontradas em peças de Nepomuceno (VERVES, 1996). Ressaltamos, ainda, que esses compassos (12 a 14) antecedem a exposição melódica do tema, que será iniciada no compasso 17, e terá variações harmônicas adiante.

14

A “Série Brasileira” possui os movimentos Alvorada na Serra, Intermédio, Sesta na rede e Batuque. Além da inovadora inclusão do reco-reco, a utilização do sétimo grau abaixado propiciou um *ethos* da música nordestina ao tratamento sinfônico da obra.

O batoque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha



Compassos 10 a 18

Nota-se um paralelismo entre os registros grave e agudo, que se sustenta por vários compassos. Uma progressão ascendente que aponta um *crescendo* aparece nos compassos 55, 56 e 57; e será repetida logo adiante.



A progressão é notada a partir do compasso 55. Entretanto, apenas os dois compassos seguintes são repetidos nos compassos 64 e 65.

A progressão evidenciada nos compassos 64 a 67, uma “ponte” de caráter ainda percussivo, aponta o retorno ao tema e culminará em um *fortíssimo (ff)*; e a tonalidade predominante em Dó Maior, na seção A, será transposta para Fá Maior. Além disso, um *decrescendo* contínuo ao longo de sete compassos culminará nos dois últimos em *piano*, até o início da seção B em pianíssimo (*pp*). Esses contrastes de intensidade não só enriquecem a música do ponto de vista interpretativo, como apontam uma movimentação inerente à temática da peça; diferente, por exemplo, do melodismo das canções seresteiras, também evidenciado naquele período.

O batoque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha



Compassos 73 a 87. A seção B é iniciada no compasso 79.

É interessante também observar os baixos em pedal com primeiro e quinto graus alternados. Em conformidade com a seção anterior, a seção B também apresenta uma conotação imagética e coreográfica. Entretanto, iniciada na tonalidade de Fá Maior, apresenta um evidente contraste rítmico com relação à seção A, embora o caráter de dança ainda seja notado, porém com mais graciosidade. A mão esquerda aparece de forma simples, desempenhando apenas a função de acompanhamento.

Há variações harmônicas até o retorno à tonalidade original desta seção no compasso 162. Nota-se, ainda, que na apresentação da seção B ambas as vozes permanecem na região central do piano, sem extremos entre graves e agudos evidenciados em trechos anteriores. Além disso, percebe-se uma movimentação que permite ao pianista explorar a prática interpretativa, no que se refere à agógica e à dinâmica. Esse contraste será acentuado no último sistema, já que a peça terminará em “*fff*”, *molto fortissimo*.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Todas essas considerações nos permitem afirmar que os elementos rítmicos, preponderantes nesta peça, são convidativos à imaginação da dança: as *performances* espontâneas, os pés descalços ou com sandálias batuqueiras, a improvisação característica em torno de um estribilho, os acentuados requebros de cintura com sensualidade vibrante, bem como uma fusão de influências que nos remete a representações sígnicas do universo afro-brasileiro, seja o batuque, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro ou outros gêneros que se imbricaram; ou apenas tiveram o nome modificado para driblar a censura e o preconceito social vigente. Ademais, sabemos que a nomenclatura dos gêneros levava em consideração as diferentes classes sociais, por isso o tango brasileiro e o choro, muitas vezes, substituíam a palavra maxixe, considerado periférico, nas partituras.

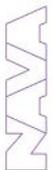
A própria introdução de “Dança de Negros” já propicia a ideia de uma pessoa dançando ao centro da roda e que, posteriormente, culminará com a umbigada e o retorno ao círculo. Além da construção rítmica da peça, os contrastes de intensidade e a melodia em blocos de acordes nos remetem a padrões e estruturas¹⁵ da música espontânea já conhecidos, facilitando a identificação com o batuque. Da mesma forma, as modulações sugerem um impulso dos movimentos corporais, ou seja, possibilita a “visualização” de um “gingado” que levará os dançarinos a um êxtase, expresso na partitura através da expressão muito fortíssimo (*fff*). O que ainda nos cabe ressaltar é a relevância de obras como essa, que possibilitam que uma manifestação originada no meio rural e com várias influências seja ressignificada, trabalhada e interpretada em um ambiente antes, no início das suas manifestações, inimaginável, como uma sala de concerto.

Considerações finais:

A riqueza do batuque se expressa de várias formas na cultura brasileira, e adentrou o século XXI como manifestação artística, religiosa e de resistência; inclusive com gravações mecânicas e digitais, além da exibição em salas de concerto, ao longo do tempo. Tal fato demonstra a longevidade das expressões culturais populares, bem como seus desdobramentos e suas variações ao longo do tempo. Também é sempre motivador refletir sobre esses gêneros oriundos dos séculos anteriores e suas imbricações.

15

Para uma abordagem mais ampliada, sugerimos: JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998; SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 2002. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Em outros trabalhos já publicados contemplamos o maxixe; desta vez, a ideia de desenvolver um breve estudo sobre o batuque veio ao encontro do intuito de tratar, também, do centenário de morte do patrono, cadeira número 30 da Academia Brasileira de Música, Alberto Nepomuceno.

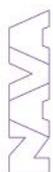
O compositor cearense deu um tratamento formal à peça para piano “Dança de Negros”, seguindo estruturas tradicionais da música; embora a obra para orquestra, “Série Brasileira”, traga inovações, conforme apontamos no texto. Pudemos transcrever o que apreendemos dessa peça pianística, através da análise da partitura, da experiência da escuta e da pesquisa bibliográfica. Esperamos ter contribuído, também, para os pianistas iniciantes, oferecendo subsídios para uma interpretação condizente com a história do batuque. O que parece uma “simples” partitura traz, na verdade, toda uma história inserida na obra.

No tempo-espaço da trajetória de Alberto Nepomuceno, a música desenvolvida no Brasil era receptora de várias influências; e isso é bem notado na obra de outros ícones do período, como Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos. Com um viés ainda mais direcionado à música popular urbana, Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, dentre muitos outros, deram relevantes contribuições, utilizando a “fonte” de tais gêneros aqui apontados, como o batuque, o lundu, o maxixe, a polca, o tango brasileiro, chegando à divulgação do choro. É sempre laborioso, mas extremamente prazeroso tratar da música brasileira em suas mais variadas vertentes. Ainda mais impactante é ver a extensão dessa riqueza receber os mais diversos tratamentos: das *performances* espontâneas nas ruas aos espaços mais formais, como as salas de concerto.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Antônio José. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

CORDOVIL, Daniela. *Religiões Afro*. Introdução, Associação e Políticas públicas. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Trad. Adail Ubirajara, GONÇALVES, Maria Stela. São Paulo: Loyola, 1992.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MARCONDES, Marcos A. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora e Publifolha, 1998.

MUNIZ JR., José. *Do Batuque à Escola de Samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

RUBINSKY, Sonia In: PERPETUO, Irineu Franco. *Alberto Nepomuceno*. No centenário de morte do compositor, diversas iniciativas relembram o autor que fez ponte entre o século XIX e o século XX na música brasileira. Revista Concerto. Outubro de 2020. Ano XXVI. Número 276. São Paulo. Págs. 14-15.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Uma breve e singela introdução ao mundo a música indígena e africana. In: TUGNY, Rosângela Pereira de e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Págs. 15-32.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ROCHA, Maristela. *Patrimônio Imaterial: o tambor de Crioula*. Revista da Universidade Vale do Rio Verde, v. 12, n. 1, p. 373-380, jan./jul. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *A Música e Cultura Popular*. Vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Editora 34, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

VERVES, Mônica. *A produção para piano a duas mãos de Alberto Nepomuceno: Características gerais e proposta de um novo catálogo*. Revista Música, São Paulo, v.7, n.112: 59-91 maio/novo 1996.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre “Dança de Negros” de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

Referências digitais

ABM. Academia Brasileira de Música. *Alberto Nepomuceno*. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8BAlberto-nepomuceno/> Acesso em 20.10.2020.

CASTAGNA, Paulo. *A Modinha e o Lundu no Séculos XVIII e XIX*. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf> Acesso em 17.10.2020.

CORRÊA, Norton Figueiredo. *Batuque*: uma religião afro-rio-grandense em oposição à cosmovisão cristã. Entrevista especial com Norton Figueiredo Corrêa. In: UNISINOS, 2010. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/28848-batuque-uma-religiao-afro-rio-grandense-em-oposicao-a-cosmovisao-crista-entrevista-especial-com-norton-figueiredo-correa> Acesso em 17.10.2020.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Segunda-feira, 3 de Maio de 1880. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=Batuque&pagfis=555 Acesso em 11.10.2020.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a música sacra no Brasil*. Disponível em https://www.academia.edu/1592490/Alberto_Nepomuceno_e_a_musica_sacra_no_Brasil. Acesso em 16.10.2020.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. Disponível em <file:///C:/Users/silvi/Downloads/EstudosNepomucenos04-AlbertoNepomucenoeaMissadeSantaCecliadeJosMauricioNunesGarcia.pdf> Acesso em 17.10.2020.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas Chilenas*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000293.pdf> Acesso em 18.10.2020.

JORNAL DO BRASIL. Segunda-feira, 21 de Março de 1898. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pesq=Batuque&pagfis=9122 Acesso em 17.10.2020.



O batuque: da resistência à música de concerto.
Um olhar sobre "Dança de Negros" de Alberto Nepomuceno
Maristela Rocha

JORNAL DO COMMERCIO. Sabbado, 13 de Abril de 1833.

Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=Batuque&pagfis=3994 Acesso em 11.10.2020.

JUNIOR, Augusto. *Batuque de Umbigada*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ezODCnOxuJs&list=PLIa9GW6eJMyJC4-vYa7XmSHEhM_FhOuSo Acesso em 15.12.2020.

MUSICA BRASILIS. *Dança de Negros*. Alberto Nepomuceno. Disponível em <https://musicabrasilis.org.br/partituras/alberto-nepomuceno-danca-de-negros> Acesso em 10.10.2020.

MUSICA BRASILIS. *Alberto Nepomuceno*. Disponível em <https://musicabrasilis.org.br/compositores/alberto-nepomuceno> Acesso em 20.10.2020.

MUSICA BRASILIS. IV. *Batuque (Dansa de Negros)*. Alberto Nepomuceno. Partitura. Disponível em https://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/an_danca_de_negros_iv_batuque.pdf Acesso em 11.10.2020.

OPAIZ. Quinta-feira, 21 de janeiro de 1886. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pesq=Batuque&pagfis=1989 Acesso em 11.10.2020.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. *A Caiumba*: Ética e Estética Bantu no Oeste Paulista. ARTE FILOSOFIA. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP. V.15. Nº 28. Abril de 2020, págs 46-65. Disponível em <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/2160/3211> Acesso em 27.10.2020.

PROENÇA, Miguel. Alberto Nepomuceno. Obra Integral para Piano. *Batuque*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rxnI0p50-i4>

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana¹

Resumo

O processo de construção da performance musical exige que o intérprete coloque em diálogo habilidades e competências que transcendem sua proficiência na prática de um instrumento musical ou do canto. Exige conhecimentos de natureza musicológica, (auto) aplicação de ferramentas da pedagogia do instrumento, capacidade de colocar em diálogo a Música e áreas correlatas, tendo em vista a construção de sentido na interpretação musical. A performance é o produto, mas o trabalho do intérprete é eminentemente processual. É caracterizado por um somatório de diversos ATOS que culminam na apresentação pública, mas cujo teor não é suficientemente explicitado e, menos ainda, teorizado. Este trabalho ilustra alguns dos atos preparatórios de um pianista com data marcada para apresentar uma peça musical. O que faz esse pianista no interstício que decorre da decisão por tocar uma obra até sua apresentação pública? Refletiu-se acerca de quatro dimensões do trabalho do intérprete, representadas pelo anagrama ATOS, com o objetivo de elucidar a questão e propor estratégias de estudo e preparação de obras musicais para performance.

Palavras-chave: Atos preparatórios da performance musical. Práticas interpretativas. Pedagogia do Instrumento. Processos criativos em Música.

Abstract

The process of preparing a musical performance demands skill to establish dialogues that surpass the technical proficiency in musical performance. It requires knowledge of musicology, (self)application of music pedagogy, and the capacity to connect music and related areas, aiming to construct meaning in the musical interpretation. Performance is a product, although the craftsmanship of the interpreter is mostly procedural. It is a sum of several ACTS that have its climax during the performance itself. However, its content sometimes is not sufficiently exposed and theorized. This paper presents some of those preparatory acts of a pianist scheduled to perform a musical piece. What are the musicians' actions from the interstice between deciding to learn a piece of music and performing it publicly? Thoughts on four of those dimensions have been discussed in this paper, represented by the anagram ACTS, aiming to illuminate the question and propose strategies of practice and preparation of musical works for public performance.

Keywords: Musical performance preparation. Piano Performance. Piano Pedagogy. Creative processes in Music.

1

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017). Professor de Piano da Universidade Federal de Juiz de Fora.



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Introdução

Era um dia de trabalho comum, quando chegou por *e-mail* a gentil requisição de um amigo compositor. Após publicar suas *12 obras em linguagem moderna para piano*, escritas em 2015, Marcelo Rauta solicitava a este autor que redigisse um prefácio à sua obra, que apenas em 2019 seria disponibilizada pelo *Instituto Música Brasilis*.

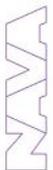
As 12 peças em questão são caracterizadas pelas menções que fazem a compositores e estilos que perpassam a formação do pianista. Algumas de maneira mais explícita do que outras, conforme será apresentado em uma seção subsequente.

Uma das peças do conjunto despertou interesse para um estudo mais detalhado. Trata-se da *Schoenberguiana* (número 11). Foram identificadas dificuldades de aprendizagem e de performance que podem ser compartilhadas por outros pianistas. Descrita como uma fuga dodecafônica a 4 vozes (RAUTA, 2019), apresenta 3 páginas de extensão, totalizando 43 compassos que compreendem uma miríade de possibilidades de estudo, ensino e aprendizagem pianística.

O primeiro problema a ser vencido foi o gênero musical, pois tocar fugas no piano pode ser uma tarefa árdua. O segundo desafio foi a linguagem musical adotada, o serialismo, ainda pouco explorado na formação dos pianistas.

Ao estudar a *Schoenberguiana*, verificou-se a possibilidade de utilizá-la como uma propedêutica ao repertório serial. Merece menção a técnica contrapontística do compositor, que construiu uma fuga dodecafônica a 4 vozes, com 43 compassos de extensão, utilizando o tema original e três contrassujeitos, com exposição, desenvolvimento, *stretto* e *coda*.

Neste ponto, questiona-se: o que faz o pianista no interstício entre decidir aprender e interpretar uma obra musical até a apresentação pública? Responder “estuda” ou “estuda muito” revela muito pouco sobre o trabalho do intérprete. Serão comentadas quatro dimensões do trabalho do instrumentista, representadas pelo anagrama ATOS, consideradas ações preparatórias da performance musical, a fim de instruir outros intérpretes, especialmente os estudantes, nos seus próprios esforços de construção da performance musical.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Processos de construção da performance

Uma das principais ocupações do instrumentista é a preparação de peças para apresentação pública em recitais. Essa cultura já é longamente estabelecida no ambiente do teatro, remontando ao século XVIII (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 466-467), mas as revoluções tecnológicas recentes, notadamente as que derivam do advento da internet, ampliaram as possibilidades de exposição pública do instrumentista. Agregaram as possibilidades de transmissão ao vivo ou gravada (*streaming*), compartilhamento de vídeos em redes sociais, além dos métodos de gravação para rádio, televisão, CDs e DVDs que já eram consolidados antes de 2005, quando o *Youtube* foi criado.

As audiências se acostumaram a ouvir os intérpretes na situação de performance, ou seja, a conhecer seu produto artístico. Entretanto, ainda não é comum conhecer os processos de construção da performance musical de muitos artistas, que não publicam essas experiências. Tal conduta corrobora a atmosfera de mistério que sustenta a doxa da genialidade e do talento. Processos não são suficientemente compartilhados. Quando muito, publicam-se entrevistas em que os artistas comentam sobre seus estudos, mas as informações prestadas não costumam ser o suficiente para formular princípios genéricos aproveitáveis por outros artistas, professores e estudantes da área.

Ouvem-se discursos sobre como estudar, mas se conhece pouco sobre o que de fato aconteceu na sala de estudos entre o momento em que se decidiu aprender determinada peça e o momento da apresentação pública dela. Existem exceções, como vídeos da pianista ucraniana Valentina Lisitsa (2016) em preparação para um de seus concertos. Entretanto, a impressão é de que se trata de um estudo para as câmeras, e não o real estudo da artista.

Um fenômeno que vem se multiplicando são os tutoriais de ensino de repertório pianístico. A aula gravada em formato de tutorial explicita os problemas de estudo de peças específicas, oferecendo a quem as assiste a possibilidade de acessar o conhecimento de outros artistas.

Este formato tem alguns limites. O primeiro é a ausência de interação em tempo real do professor e do aluno, que impede o esclarecimento



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

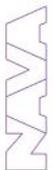
de dúvidas e o endereçamento de problemas específicos do estudante em questão. O segundo é seu caráter estático. É sempre a mesma aula, serão sempre as mesmas ênfases no repertório abordado. É como se a música existisse estanque, e ali estivesse, objetivamente, sem suscitar novas epifanias interpretativas. Isso sem falar na barreira do idioma, já que as plataformas de maior renome encontradas estão em língua inglesa e francesa.

Outra limitação é de ordem pedagógica. O pianista não necessariamente aborda como ele aprendeu a obra, mas como o interlocutor deveria aprender. O aluno assume um papel passivo, imitativo, o que é a antítese da arte. Há tutoriais que apresentam o pianista estudando passagens, peças inteiras, com ou sem partitura para acompanhamento do ouvinte (BARTON, 2014; 2017). Mas será que o aluno que se esforça para aprender terá exatamente as mesmas dificuldades e as mesmas habilidades de vencer os problemas explicitados? O formato também incentiva um autodidatismo exacerbado. Tais reflexões serão aprofundadas em um trabalho posterior.

Este estudo compartilha algumas das estratégias empregadas na aprendizagem de uma peça visando a performance pública. Saliente-se que a obra em si não é o elemento mais importante, apesar do seu inegável valor. O enfoque está no intérprete que aprende a obra, mais do que na obra, no compositor ou na performance, que é o produto que deriva da somatória desses esforços. Trata-se, portanto, de uma pesquisa musical, não musicológica (BORGES, 2019, p. 228-315).

Como o autor aprendeu a *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta? Outros intérpretes poderiam explorar outros recursos e possibilidades. Quanto mais esses processos forem compartilhados, melhores estarão munidos os professores e estudantes para intensificar e aperfeiçoar sua prática.

Não existe nenhuma pretensão de proclamar procedimentos indispensáveis, infalíveis e obrigatórios, e sim compartilhar processos empregados na esperança de que sejam úteis para outros intérpretes, especialmente estudantes, e de incentivar colegas a multiplicarem esforços nesse sentido, democratizando o acesso ao conhecimento do que ocorre dentro das suas salas de estudo.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

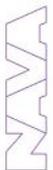
A problemática da interdisciplinaridade e a performance musical

O que pesquisam as Práticas Interpretativas, ou a Performance Musical? A impressão que se tem é que os intérpretes de música, quando ingressam na academia, assumem uma interface que coloca em diálogo elementos de outras linhas de pesquisa em música. Ao mesmo tempo que também é possível observar que a performance musical se alimenta de influências de outras áreas do conhecimento, como a Pedagogia, a Psicologia, a Fisioterapia, os Estudos Literários, a Filosofia, a Teologia, as Artes Visuais, os estudos históricos, sociológicos, antropológicos, de ciência políticas, além claro, da própria Musicologia.

Algumas dessas questões passam despercebidas, mesmo pelos próprios intérpretes, já que muitas vezes as pesquisas acadêmicas que estes desenvolvem partem de referenciais teóricos musicológicos (BORGES, 2019, p. 228-315). Neste sentido, fica mais difícil purificar a perspectiva interpretativa, que possui natureza interdisciplinar. Ao buscar algumas proposições teóricas para a performance, foi mais fácil encontrar na área do Teatro do que na Música sistematizações conceituais.

Schechner (2013, p. 28-51) lança algumas luzes sobre o tema, ao discutir o conceito de performance, associando o termo à realização excelente de uma determinada atividade, dentro de um padrão, de um rigor previamente estabelecido. Significa, para ele, que a performance pressupõe o sucesso na empreitada. Alguns verbos no gerúndio são empregados para ilustrar as ações correlacionadas à performance: sendo, fazendo, mostrar fazendo e explicar mostrar fazendo.

A última designação, que no original em inglês é *explaining showing doing* é o domínio dos estudos relacionados à performance. Pressupõe que os atores envolvidos no processo sejam capazes não apenas de fazer, mas também de demonstrar o que fazem e ainda explicar o que fazem. Parece que o formato de recital-conferência (*lecture-recital*) poderia ser o método mais abrangente para comunicações de pesquisas musicais com essas características, pois permitem apresentar o produto artístico, demonstrar processos e o próprio produto em si, bem como explicar os caminhos traçados para se atingir os objetivos propostos no estudo.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Boris Berman, professor de piano da universidade de Yale, se refere à preparação do ator ensinada por Konstantyn Stanislavsky (BERMAN, 2017, p. 182-237) e incorpora alguns desses princípios à preparação do pianista, especialmente no que se refere à dimensão psicológica e à capacidade de incorporar estados afetivos para comunicar aos ouvintes as intenções emocionais da música.

Os escritos de Stanislavsky abordam a performance do ator no palco, mas alguns princípios são diretamente aplicáveis pelo músico. Quando afirma, por exemplo, que ter boa memória é um requisito indispensável para o ator, pode-se trazer essa assertiva também para o universo musical. Mesmo quem toca utilizando as partituras, precisa de boa memória para recobrar os reflexos desenvolvidos no estudo. O ator precisa ser capaz de recobrar os sentimentos vividos em uma cena anterior e reproduzi-lo novamente (STANISLAVSKY, 2011, p. 189-222). O mesmo pode-se dizer do músico.

Ao argumentar sobre a construção do personagem pelo ator (STANISLAVSKY, 2013, p. 22-35), é possível correlacionar as afirmações com a atividade do pianista, que precisa ser capaz de incorporar personagens ao tocar obras de Schubert, Schumann e Liszt, para citar alguns.

Stefan Reid, em obra organizada por John Rink, discute a preparação da performance em um capítulo específico (RINK, 2002, p. 118-129). O autor argumenta que, embora a apresentação musical tenha natureza pública, a preparação é reservada a um ambiente privado, de completo isolamento, no qual acontece a prática, que deve ser desenvolvida de maneira planejada, eficiente e eficaz para que se obtenham os resultados musicais almejados.

Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p. 101-106) apresentam procedimentos de estudo comumente utilizados na preparação da performance musical. Integram recursos para o estudo presentes em autores ligados à performance e à pedagogia do instrumento.

A tradução que Fausto Borém realizou de Cook (2006, p. 7) traz ao centro dos debates a dualidade musical, que pode ser entendida como um processo e um produto. Este texto eleva o trabalho do intérprete à condição de cocriador, ao invés de um reproduzidor das ideias expressas na partitura. Além de revelar as estruturas composicionais, o intérprete revela a si mesmo quando toca.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Ray e Borém (2012, p. 159-162) estabeleceram uma taxonomia da pesquisa em performance musical no Brasil, na qual fica evidente o caráter versátil e interdisciplinar da área. É possível também perceber o aumento da relevância da pesquisa em performance no Brasil no século XXI e a inclusão de mais pesquisadores ligados à prática musical, ou seja, *intérpretes-pesquisadores*. Também assinalam os vieses musicológicos e educacionais nos trabalhos, faltando a afirmação de uma voz característica do campo da Performance Musical.

É importante salientar a ligação entre as Práticas Interpretativas com o ensino da performance. Uma parcela considerável dos músicos também atua como professores, constituindo a relação *intérprete-pedagogo*. Ray apresenta discussões sobre as implicações pedagógicas na performance musical. Segundo a autora, a pedagogia da performance musical nasce da interação entre a educação e os conhecimentos musicais. O fazer musical é que se constitui no suporte para a docência (RAY, 2015, p. 72). Em outras palavras, a tendência que se pode observar é um esforço no campo para integrar as atividades do *intérprete-pedagogo-pesquisador*, de modo que as três atividades se retroalimentem.

Contextualização do compositor e da obra

Marcelo Rauta é um premiado compositor brasileiro. Nascido em 1981, na cidade de Guarapari-ES, graduou-se e obteve seu título de mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorou-se pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Suas obras já foram executadas em salas de concerto brasileiras, nos Estados Unidos e Europa (INSTITUTO MÚSICA BRASILIS, 2009).

As *12 obras em linguagem moderna para piano* (2015) integram um projeto maior do compositor intitulado *Obras para a juventude*. Cada uma das peças é inspirada em um compositor identificado com o piano, na seguinte ordem:



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Quadro 1: Índice das 12 obras em linguagem moderna para piano, de Marcelo Rauta

Número da peça	Título
01	Czernyiana
02	Clementiana
03	Hanoniana
04	Bertiniana
05	Mozartiana
06	Bachiana
07	Nazarethiana
08	Debussyiniana
09	Chopiniana
10	Villalobiana
11	Schoenberguiana
12	Glassiniana

Fonte: Rauta, 2019

Apenas duas peças não utilizam de maneira explícita elementos musicais associados à música do século XX, a *Hanoniana* e a *Debussyiniana*. Entretanto, é preciso lembrar que os exercícios de Charles-Louis Hanon foram amplamente utilizados por pianistas no século XX.

Embora a *Debussyiniana* se destaque pela sua melodia tonal, a ausência de cadências perfeitas nas seções externas, o emprego da escala de tons inteiros que conecta a primeira e a segunda seção, bem como o uso da escala pentatônica menor na melodia da segunda seção constituem elementos que podem ser associados à música moderna. A peça foi inspirada no *Clair de Lune*, do compositor francês, cuja estética pertence ao Modernismo.

A *Hanoniana*, por seu turno, é um estudo tonal com características de virtuosidade. Também não apresenta muitos elementos modernos, mas é possível indicar alguns traços do estilo. Sobreposições harmônicas realizando sequências descendentes, somadas ao humor neoclássico, lembram a escrita do século XX. Por outro lado, o uso dos paralelismos, que imitam os exercícios de Hanon afastam a possibilidade de harmonias



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

disonantes. O final (compassos 31-33) poderia facilmente ser confundido com um estudo de Czerny. As 12 peças podem servir como introdução ao estilo modernista do piano. Nenhuma, contudo, utiliza técnicas estendidas.

ATOS preparatórios na performance de Schoenberguiana

A - Analisar

A Análise Musical orientada à performance preocupa-se menos com questões de ordem musicológica e mais com a compreensão da estrutura, a fim de orientar as realizações musicais e, sobretudo, facilitar a assimilação e a memorização da peça (GAERTNER, 2008, p. 3-7).

Marcelo Rauta foi professor de Análise Musical, Harmonia e Contraponto na Faculdade de Música do Espírito Santo. Sua atuação docente justifica sua preocupação didática em aclarar a forma de muitas das suas composições. A partitura da *Schoenberguiana* já vem analisada, o que acelera o estudo do pianista. Em geral as fugas não apresentam todos os elementos escolásticos em sua estrutura. O compositor optou nesta peça por utilizar a maior parte das seções típicas da fuga.

Os elementos apresentados na exposição são definidos pelo próprio compositor, a saber: Tema original (To), Contrassujeito 1 (tema em retrógrado, representado pela legenda Cs1Tr), Contrassujeito 2 (tema original inverso, representado pela legenda Cs2ToI) e Contrassujeito 3 (tema retrógrado inverso, representado pela legenda Cs3TrI).

A *Schoenberguiana* obedece à seguinte estrutura:

Quadro 2: Estrutura da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta

Seção	Compassos	Elementos
Exposição	1-12	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1
Desenvolvimento	13-30	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1, partes livres.
<i>Stretti</i>	31-36	To e uso de notas-pedal.
Coda	37-43	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1 (uso da aumen- tação rítmica).

Fonte: Rauta, 2019

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana

O entendimento da forma deve ser o ponto de partida para a compreensão e memorização de uma obra musical. O intérprete muitas vezes não desce a detalhes muito musicológicos em seu processo de análise, mas o entendimento da estrutura sempre deve existir, e, preferencialmente, preceder ao início do estudo no instrumento (NISSMAN, 2020).

O caráter abstrato de uma fuga, especialmente uma fuga escolástica, dodecafônica e a quatro vozes, exige que o ato preparatório de tocar seja muito mais analítico e menos imaginativo do que em uma peça característica do Romantismo, por exemplo. Por esse motivo, a maior parte dos comentários relativos à análise musical serão detalhados na seção sobre “tocar” a peça.

T - Tocar

Se, por um lado, a interpretação musical pode acontecer apenas a nível mental, pelo ouvido interno, a performance musical, para ser materializada, não pode prescindir do contato físico com o instrumento ou do uso da voz. A apresentação pública é o mecanismo de que o intérprete dispõe para comunicar sua mensagem musical a um ouvinte externo.

A *Schoenberguiana* apresenta diversos problemas de aprendizagem. O gênero fuga é temido por muitos pianistas, que, acostumados a pensar harmonicamente, precisam raciocinar melodicamente, controlando simultaneamente diversas vozes. A capacidade de compreender e executar bem a textura polifônica é considerada uma das tarefas mais complexas na realização musical.

Na peça em comento existe uma dificuldade adicional: sua linguagem serial. Não bastasse ser uma fuga a quatro vozes, é dodecafônica. Muitos pianistas não estão acostumados a lidar com o repertório serial, principalmente em uma fuga a quatro vozes.

Janina Fialkowska (NOYLE, 2000, l. 971-1265) comenta em entrevista sobre a forma como solicitava dos seus alunos o estudo das fugas de J. S. Bach. A pianista exigia que os alunos memorizassem cada uma das vozes separadamente e em combinações, como forma de assegurar que não haveria erros na execução pública. Segundo Fialkowska, todos os seus alunos a odiavam por tal exigência.



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Em 2019, o autor deste trabalho encontrou as partituras de *O Cravo Bem-Temperado* editadas por Kyle Rother, em formato de partitura aberta (*open score*). Dessa maneira, a partitura de uma fuga para teclado adquire a aparência de uma obra coral polifônica, facilitando a leitura das vozes separadamente e em diferentes combinações. Isso facilita a tarefa de memorização de cada uma das vozes independentemente, porque as intrinsecas polifônicas ficam diluídas entre as pautas.

Utilizou-se essa mesma ferramenta na *Schoenberguiana*. No início do estudo, a primeira tarefa foi reescrever a partitura utilizando um software de musicografia, separando cada uma das vozes em uma pauta musical, em formato SATB. Isso permitiu ao pianista uma visualização mais clara das entradas do sujeito (tema original) e dos três contrassujeitos. O tema é bastante lírico em sua natureza, embora sua melodia guarde contornos angulares. Isso facilitou em partes o estudo utilizando o solfejo.

Um outro recurso empregado foi escrever as 4 vozes para instrumentos com timbres diferentes, para auxiliar na distinção das vozes durante a escuta. No piano essa tarefa fica dificultada, devido à homogeneidade sonora (Figura 1). Foi necessário escrever notas para além da tessitura dos instrumentos. Entretanto, como se trata apenas de uma partitura para auxiliar no estudo e aprendizagem da peça em abstrato, esse problema foi desconsiderado, tendo em vista que o objetivo era a performance no piano, cuja extensão de 88 teclas permite a execução da textura proposta sem dificuldades.

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

11 - Schoenberguiana (Fuga dodecafônica a 4 vozes)

Open score by Fernando Vago Marcelo Rauta

♩ = 80

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

5

Fl.

Oboe

Cl.

Bsn.

9

Fl.

Oboe

Cl.

Bsn.

Sve below sopra. Sve below

Figura 1: Schoenberguiana, de Marcelo Rauta, partitura aberta.
Fonte: Acervo do autor

Antes de utilizar o piano, utilizou-se o estudo mental e o solfejo. David Junker usa a expressão auditar (JUNKER, 2013, p. 56); Josef Hoffman se refere às 4 formas de estudar piano: no piano com partitura, no piano sem partitura, fora do piano com partitura e fora do piano sem partitura (HOFMANN, 1976, p. 115). A prática mental é um importante recurso de preparação da performance (SOUSA, 2020, p. 29-39).

No que tange ao domínio do “tocar”, o primeiro passo foi, na verdade, mental. Poder-se-ia argumentar que esse ato preparatório faz parte dos procedimentos de análise, o que apenas reforça a noção de que os atos preparatórios da performance são interligados entre si.

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Entre os compassos 1 e 3, o soprano enuncia o tema original. A primeira tarefa consistiu em solfejar e repetir por incontáveis vezes esse tema, até que ele ficasse conscientemente memorizado e internalizado.

A seguir, nos compassos 4-6, o compositor repete exatamente o mesmo tema original, transposto uma quarta justa acima. Caso fosse uma fuga de J. S. Bach, o exemplo ilustraria uma resposta real, aquele em que as disposições intervalares são rigorosamente as mesmas do sujeito.

O segundo passo consistiu em memorizar conscientemente esse tema original transposto. Primeiro mentalmente e depois com o auxílio do piano. Concluída essa tarefa em alguns minutos, o pianista já podia contar com 6 compassos memorizados na parte do soprano.

Foi simples identificar que nos compassos 7-12 o baixo reafirmou a entrada do sujeito, exatamente como fora apresentada pelo soprano: em sua altura original e depois transposta uma quarta justa acima. Com mais alguns minutos, a partitura já era conhecida, estudada e memorizada até o compasso de número 12, pelo menos no que tange às apresentações do tema original.

Este número de compassos já apresenta uma quantidade razoável de informação musical. Era necessário deter o estudo e retornar para conhecer o conteúdo das vozes intermediárias. A parte do contralto se inicia com a apresentação do Contrassujeito 1, indicado pelo compositor como Cs1Tr (Contrassujeito 1 - tema em retrógrado). Este elemento é apresentado entre os compassos 4 com anacruse e 6 na parte do contralto. Logo a seguir reaparece no soprano, nos compassos 7 (com anacruse) a 9. Posteriormente, o Cs1Tr aparece na parte do tenor, entre os compassos 10 (com anacruse) e 12 (Figura 2).

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Figura 2: Exposição da Fuga (compassos 1-12).
Fonte: Rauta, 2019

A partir do compasso 13 tem início a seção do desenvolvimento. Por esse motivo, decidiu-se não prosseguir até que os compassos 1-12 estivessem seguramente estudados.

O próximo elemento que aparece na exposição da fuga é o Contrassujeito 2 (Cs2Tol - tema original inverso, conforme indicação do compositor). São duas entradas, que ocorrem entre os compassos 7-9 no contralto e 7-12 no soprano. Também foi necessário gastar alguns minutos solfejando e memorizando conscientemente esse elemento, a fim de identificá-lo com maior clareza em suas posteriores aparições.

O último elemento que constitui a exposição é o Contrassujeito 3 (Cs3Trl - tema retrógrado inverso). Sua aparição ocorre no contralto, nos compassos 10-12.

Afora os 4 elementos musicais analisados acima, não há outro material musical empregado na exposição da fuga. Existe, portanto, um controle absoluto do compositor em relação ao material utilizado.

ATOS preparatórios na performance da Schoenbergiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Recomenda-se aos instrumentistas e aos professores que não avancem no estudo da peça até terem certeza de que dominaram todos os elementos apresentados a ponto de memorizá-los, ainda que utilizem a partitura na execução. O primeiro dia de estudos da peça pode ser dedicado apenas à exposição.

Concluída a tarefa de auditar, solfejar e executar ao piano cada um dos quatro elementos que constituem a exposição da fuga, sugere-se mesclar as vozes gradativamente, até que se chegue ao ponto de tocar as quatro vozes nos doze primeiros compassos. Soprano e contralto podem ser o ponto de partida. Repitam-se os doze primeiros compassos com essas vozes até que haja uma internalização auditiva e sensorial do contraponto entre ambas. É necessário resistir à tentação de prosseguir para o compasso 13. Os protocolos recomendados para estudo serão reproduzidos ao longo de toda a fuga.

As próximas combinações de estudo serão dispostas no quadro a seguir, respeitando uma análise combinatória entre as 4 vozes:

Quadro 3: Ordem de estudo das vozes e suas combinações para obras polifônicas a quatro vozes

Vozes a serem tocadas:
Soprano apenas
Contralto apenas
Tenor apenas
Baixo apenas
Soprano + Contralto
Tenor + Baixo
Soprano + Tenor
Soprano + Baixo
Contralto + Tenor
Contralto + Baixo
Soprano + Contralto + Tenor
Soprano + Contralto + Baixo
Contralto + Tenor + Baixo
Todas as vozes

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Para o segundo dia de estudo, optou-se pelo estudo da *Coda*, compreendida entre os compassos 37-43. Nesta seção, o tema original aparece no baixo, o contrassujeito 1 aparece no tenor, o contrassujeito 3 aparece no contralto e o contrassujeito 2 no soprano. Todos com aumentação rítmica (Figuras 3 e 4).



Figura 3: *Coda* (compassos 37-43), versão original.
Fonte: Rauta, 2019

Figura 4: *Coda* (compassos 37-43), partitura aberta.
Fonte: Acervo do autor

Optou-se pelo estudo da *coda* antes do desenvolvimento porque ela também utiliza os mesmos elementos da exposição, aprendida no dia anterior. Após seu estudo, recapitulou-se a exposição, para sedimentar o trabalho prévio. Combinando as duas seções, o pianista conclui 19 dos 43 compassos da fuga.

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana

Deve-se estudar cada uma das vozes separadamente, como recomendado (Quadro 3). Na *coda*, pode-se inverter a ordem das vozes estudadas, já que o sujeito aparece no baixo. Mas é recomendável realizar todas as combinações possíveis, a fim de estimular a memorização. Janina Fialkowska chega ao ponto de afirmar que, além de tocar cada uma das vozes em qualquer uma das combinações possíveis, é necessário saber solfejá-las individualmente, substituindo qualquer uma das vozes do toque para o solfejo durante o processo de estudo, a qualquer momento (NOYLE, 2000, l. 971-1265).

O terceiro dia pode ser reservado para a aprendizagem dos *Stretti*. O compositor opta pelo plural porque, apesar de a seção ter apenas 6 compassos, há múltiplas entradas nas partes, sempre com o tema original. Primeiro, apresenta o tema no baixo, seguido pelo tenor, contralto e soprano. O baixo e o contralto realizam a primeira metade do sujeito, em sua altura original. O tenor e o soprano apresentam o tema transposto, como se fosse uma resposta real. Não são utilizados os contrassujeitos nesta seção. O baixo possui uma nota pedal. Esta seção deve ser de fácil assimilação se o pianista tiver estudado cautelosamente a exposição e a *coda* (Figuras 5 e 6).



Figura 5: *Stretti* (compassos 31-36), versão original.

Fonte: Rauta, 2019



Figura 6: *Stretti* e 1º compasso da *Coda* (compassos 31-37), partitura aberta.

Fonte: Acervo do autor

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

O quarto dia de estudos pode ser dedicado à junção da exposição, do *stretti* e da *coda*. É possível memorizar essas seções antes de trabalhar o desenvolvimento da fuga.

No quinto dia pode-se iniciar o desenvolvimento. A seção é mais extensa e mais complexa do que aquelas estudadas previamente, compreendendo os compassos 13-30. Até então o pianista aprendeu 25 compassos, restando 18 do desenvolvimento. Especialmente para quem não dispõe de muito tempo para estudar o instrumento, pode ser uma boa estratégia dividir a seção em três grupos de 6 compassos, e trabalhar cada um desses grupos em um dia de estudos (Figuras 7 e 8).

The image displays a musical score for the development section of a fugue. It is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 17, and the second system covers measures 18 to 19. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pn.). The piano part includes specific markings for Cs1Tr, Cs2Tol, and Tp. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Figura 8: Trecho do desenvolvimento (compassos 13-19), partitura aberta.

Fonte: Acervo do autor

O primeiro grupo (compassos 13-18) possui caráter episódico. Não se identificam afirmações do sujeito ou dos contrassujeitos, embora a natureza melódica de algumas das partes livres apresente similaridades aos elementos da exposição. O baixo, novamente, seria uma boa voz para começar o estudo, já que apresenta o elemento mais parecido com o tema original.

O tenor possui uma sequência melódica ascendente baseada no contrassujeito 1. Sugere-se estudar esta parte, tão logo se aprenda o baixo. O contralto apresenta uma sequência melódica ascendente, derivada do contrassujeito 2, que pode ser estudada a seguir. O contorno melódico do soprano também se assemelha ao contrassujeito 1, em sequência melódica ascendente. Recomenda-se estudar as partes e suas combinações conforme

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

disposições acima (Quadro 3). Após concluir os estudos reservados para o quinto dia, recomenda-se recapitular as seções estudadas anteriormente.

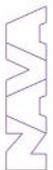
O sexto dia poderia ser reservado para os compassos 19-24, que é um trecho em que se observam entradas do tema original e dos contrassujeitos. Para os compassos 19-21, recomenda-se iniciar pela mão esquerda, devido ao paralelismo do baixo e do tenor, que durante o referido trecho, sempre executam o tema original em intervalos de quarta justa. O baixo prossegue com o tema original até o compasso 24, enquanto o tenor realiza o contrassujeito 1.

A seguir, deve-se estudar a mão direita. O soprano utiliza o contrassujeito 1 entre os compassos 19-22, seguindo com o contrassujeito 2 nos compassos 22-24. O contralto começa com o contrassujeito 2 no compasso 19 e depois utiliza o contrassujeito 3 nos compassos 22-24. Recomenda-se utilizar as combinações vocais do quadro 3 e repetir o trecho até estar memorizado, ainda que com a partitura. Ao final do estudo, seria importante recapitular os compassos 13-18 estudados no dia anterior.

O sétimo dia marca o término da leitura de material inédito na peça. Reservou-se para esse dia o estudo dos compassos 25-30. Mais uma vez o baixo pode ser o líder do contraponto, já que o trecho, também episódico, apresenta semelhanças com o tema original em sua voz mais grave. O soprano é baseado no contrassujeito 1, o contralto no contrassujeito 2 e o tenor no contrassujeito 1. Todos realizam uma sequência melódica descendente, invertendo o que ocorreu nos compassos 13-18.

Da mesma forma como abordado anteriormente, recomenda-se a aplicação das combinações do Quadro 3 e o estudo diligente desses compassos até o ponto de estarem memorizados, ainda que com partitura. Recomenda-se juntar os 6 compassos estudados com o restante do desenvolvimento. A partir da segunda semana de estudos, caso tenha sido possível trabalhar a peça todos os dias, sugere-se começar a colocar todas as seções em conjunto até memorizar.

As seções que precisarem de maior reforço podem ser revisitadas quantas vezes for necessário, até que a peça esteja segura o suficiente para a apresentação pública. Quanto mais exposições em público, melhor se poderá garantir a maturação da performance.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Marcelo Rauta revela sua vocação pedagógica. Ao identificar os elementos na partitura, facilita o trabalho de análise musical, o que permite ao intérprete economia de tempo na preparação da performance. Não há indicações expressas de pedal, dedilhado e articulações na partitura, o que permite ao pianista realizar muitas escolhas, possibilitando leituras distintas e execuções não estanques.

Merecem atenção os acentos escritos para indicar o tema original, que podem apenas indicar uma ênfase na melodia principal. Apesar da linguagem adotada e da angularidade melódica, o tema possui natureza lírica. Mesclar articulações em *portato* e *legato* nessa fuga podem trazer variedade e clareza de ideias. O sujeito pode ser articulado em *portato*, enquanto o contrassujeito 1 funciona bem com *legato*. Os contrassujeitos 2 e 3 permitem mesclar toques *portato* e *legato* (Figura 1).

O uso do pedal deve ser cauteloso, mas auxilia a resolução de passagens difíceis, como as que ocorrem no desenvolvimento e para auxiliar a ressonância da nota pedal dos compassos 34-36.

Todas as considerações apresentadas servem como um guia de preparação da performance para o pianista interessado em estudar a peça. Cada intérprete encontra novas soluções e desenvolve uma abordagem peculiar no seu trabalho, mas ainda há muita carência da comunicação entre instrumentistas sobre as estratégias utilizadas nas salas de estudo. As comunicações de pesquisa podem ser uma estratégia adicional para estimular esse diálogo entre pares.

O - Ouvir (escutar)

O ato preparatório de ouvir, ou escutar, pode ser entendido a partir de dois olhares distintos: a escuta pessoal, que consiste em como o intérprete concebe esteticamente a obra em estudo com seu ouvido interno, visando alcançar pela execução a materialização dessa imagem sonora; e pode se tratar de uma escuta externa, por meio de gravações ou apresentações públicas de uma dada obra.

Ambas as perspectivas são relevantes no processo da construção da performance, particularmente em uma era cuja tecnologia permite o acesso



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

a inúmeras gravações. Há professores que condenam a escuta de outros artistas, como se os estudantes ou profissionais fossem se limitar a copiar aquilo que ouvem de outro intérprete. A linguagem e a expressão artística são tão pessoais que, mesmo que alguém tente copiar outro artista, não passará de um simulacro.

Ouvem-se gravações com a mesma perspectiva de quem lê material bibliográfico. Da mesma forma que o livro inspira reflexões intelectuais, as gravações inspiram reflexões artísticas. Novas ideias interpretativas passam a ser consideradas, novos repertórios são conhecidos e a formação cultural do pianista se expande. Pode ser mais simples obter grande conhecimento da literatura pianística ouvindo a muitas gravações do que lendo manuais especializados.

Esse ato de ouvir externamente tem grande relevância, mas para o artista é ainda mais importante a capacidade de ouvir internamente, que consiste em auditar a partitura, estudando-a silenciosamente, longe do instrumento, tentando absorver as ideias musicais notadas pelo compositor e imaginando como trazê-las à vida por intermédio do instrumento musical.

Sá Pereira afirma que o ouvido precisa ser o melhor professor do pianista. Deve-se julgar pela escuta se o resultado musical obtido é ou não conveniente, e, caso não seja, a escuta se torna o guia para encontrar meios físicos de se alcançar o resultado musical almejado (SANTANA, 2016, p. 332). O “quê” determina o “como”, e não o contrário.

Estudar uma peça recente e ainda não tocada por outros intérpretes é uma experiência interessante, porque o único referencial sonoro é uma versão em *midi*, o que obriga o intérprete a estimular sua escuta interna muito além do que faria ao estudar uma obra que já dispõe de muitas gravações.

Embora os dois tipos de escuta sejam muito importantes, o ouvir internamente é essencial e indispensável para a boa construção da performance musical.

S - Sintetizar

Quando se discute a ideia de síntese para a performance, o que se quer dizer é que o intérprete precisa ter a capacidade de reunir o fruto do seu trabalho de horas intermináveis, dias, semanas, meses e até anos e



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

concentrar seus esforços no momento da apresentação pública. Para evitar que as sessões de estudo se tornem improdutivas, recomenda-se todo tipo de ação que retire a prática do piloto automático e a devolva para a esfera da consciência crítica e reflexiva. A síntese é a canalização de todos os esforços da produção artística em direção a um produto musical.

Uma ferramenta simples que pode ser utilizada é um diário de estudos (*practice journal*). Por meio de um caderno, aplicativo ou editor de textos, o intérprete pode planejar tudo o que fará em uma determinada sessão de trabalho. Pode registrar quanto tempo pretende estudar, quais peças irá trabalhar, quais trechos quer resolver, os objetivos que espera para aquela sessão de estudos, anotar o que conseguiu produzir, as dificuldades que teve e estabelecer metas para curto, médio e longo prazos com a peça.

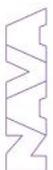
O diário de estudos pode parecer simplório, mas seu objetivo consiste em organizar o caos que pode ser o período de estudos, especialmente de pianistas que possuem muitos compromissos, muitos alunos e acumulam outras atribuições para além da sua atuação como concertista. Ajuda a evitar a dispersão de energia entre o estudo concomitante de muitas obras, a falta de foco e estimula o cumprimento de prazos, auto determinados ou não. Não se trata de estabelecer um produtivismo artístico, mas de organizar para que a boa produção artística possa frutificar de maneira disciplinada.

Quando foi apresentado acima um planejamento para o estudo da *Schoenberguiana* em uma semana, destilou-se o conteúdo de um diário de estudos de alguém que experimentou pessoalmente esse processo de preparação da performance. Espera-se que essas informações contribuam para as atividades de outros pianistas.

Conclusão

O intérprete de música ligado à academia é constantemente confrontado com a necessidade de equilibrar sua prática musical com sua produção acadêmica e suas atividades pedagógicas, isso sem mencionar atribuições administrativas.

Para muitos, o equilíbrio entre essas diferentes e aparentemente desconectadas facetas é desafiador. Comumente se observa uma ênfase exacerbada em um dos pilares, dependendo das atividades prévias e do



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

perfil profissional de cada indivíduo. Entretanto, não há nenhum impeditivo para que todos os três aspectos sejam desenvolvidos concomitantemente e sem uma relação hierárquica entre si.

O pianista que toca tem mais experiências artísticas vivenciadas para ensinar melhor. O pianista que ensina possui mais vivências pedagógicas sobre as quais pesquisar. O pianista que pesquisa retroalimenta sua capacidade de tocar e ensinar, por estar em constante contato com leituras e reflexões de natureza teórica. As três atividades precisam estar interligadas, viabilizando o *intérprete-pedagogo-pesquisador*, um perfil consentâneo com as necessidades da academia.

Os processos de preparação da performance musical são um terreno fértil para fazer germinar as três facetas. O que acontece em aula pode ser sistematizado e compartilhado. Não deve ser propriedade intelectual exclusiva de um profissional, um grupo ou de uma escola de interpretação. Quanto mais as inteligências se coordenarem, maior será a democratização do campo.

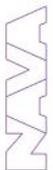
Ainda é necessária muita sistematização sobre o fazer artístico. Espera-se que este trabalho impulse muitos pesquisadores a refletirem e a compartilharem os caminhos percorridos no seu processo de produção artística.

Espera-se também despertar o interesse pela obra do compositor Marcelo Rauta, cuja peça *Schoenberguiana* foi utilizada no desenvolvimento deste trabalho por agregar características que enfrentam resistência nos ambientes formais de ensino de piano: música serial, música de compositores ainda vivos e o estudo das fugas, gênero ainda temido por muitos estudantes.

Referências

BARTON, P. *Debussy - Toccata/Pour le Piano - Tutorial Q&A* - Paul Barton, piano, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s501MhrtvsE>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

_____. *Debussy "Doctor Gradus ad Parnassum"* Paul Barton, Feurich HP Piano, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8DsqghqJwIU>>. Acesso em: 25 de out. 2020.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

BERMAN, B. *Notes from the pianist's bench*. 2.ed. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2017.

BORÉM, F; RAY, S. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais do II SIMPOM* - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

BORGES, R. P. T. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. 343 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. 9. ed. New York: W. W. Norton Company & Company, 2014.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; AVILA, G. A. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151775992012000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 out. 2020.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance (Trad. Fausto Borém). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

GAERTNER, L. *Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2 de Villa-Lobos: Análise para intérpretes*. 2008. 91f. Dissertação (Mestrado em Música). - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

HOFMANN, J. *Piano Playing: With Piano Questions Answered*. Mineola, New York: Dover Publications, 1976.

INSTITUTO MÚSICA BRASILIS. *Marcelo Rauta*. Disponível em: <<https://musicabrazilis.org.br/compositores/marcelo-rauta>>. Acesso em: 25 de out. de 2020.

JUNKER, D. *Panoramas da Regência Coral - Técnica e Estética*. Brasília: Escritos de Histórias, 2013.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

LISITSA, V. *Just a glimpse into my practice room - getting ready for my next gigs*, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LOfzPyNoFK4>>, Acesso em: 25 de out. 2020.

NISSMAN, B. *Barbara Nissman on memorization*. Webinar proferido para a plataforma Tonebase Piano. Disponível em: <<https://app.tonebase.co/piano/live/player/barbara-nissman-on-memorization>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

NOYLE, L. Janina Fialkowska (Entrevista concedida a Linda Noyle). *Pianists on piano playing*. Lanham, Estados Unidos, posição 1089-1104, 2000.

RAUTA, M. *Obras para a juventude - 12 obras em linguagem moderna para piano (2015)*: Musica Brasílica, Rio de Janeiro, 2019.

RAY, S. *Pedagogia da performance musical*. 2015. 199f. Tese de Pós-doutoramento - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RINK, J (org.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SANTANA, F. V. A pedagogia pianística de Antônio de Sá Pereira e a pertinência da sua adoção contemporânea para o ensino do piano. In: *Anais do SIMPOM*, n. 4, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5648>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3.ed. New York: Routledge, 2013.

SOUSA, S. L. *A prática mental como estratégia pedagógica na preparação para a performance musical*. 2020. 118f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020.

STANISLAVSKY, C. *An actor prepares*. Vancouver: Read Books Publisher, 2011.

_____. *Building a character*. Abingdon, United Kingdom: Routledge, 2013.



As ruínas de um tempo: o Salão e os Impressionistas

Ramsés Albertoni Barbosa¹

Resumo

O artigo analisa o romance *Forte como a morte*, de Guy de Maupassant, em que o escritor francês narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, pintor dos retratos das mais belas mulheres de Paris, que vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. A partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelheceram ao longo dos anos, elas se tornam nostálgicas e começam a se evadir no tempo, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado. Dessa forma, analisa-se a “perda de si” das personagens do romance que reconhecem a perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor.

Palavras-chave: Nostalgia; Tempo; Perda de si; Estética; Romance francês.

Abstract

This paper examines Guy de Maupassant's novel *Strong as death*, in which the french writer narrates the life of the famous artist Olivier Bertin, painter of the portraits of the most beautiful women in Paris, who live a romance with Anne de Guilleroy, married to Mr. de Guilleroy. From the return of young Anette, the living portrait of the mother during her youth, the author reflects on the passage of time and its influence on passions, love and art. When reality contradicts the wishes of the main characters of the novel, who have aged over the years, they become nostalgic and begin to evade time, populating their own fantasies with images of an ancient beauty and happiness that were experienced in the past. In this way, the “loss of self” of the characters in the novel is analyzed, who recognize the loss of a part of their existence from which they cannot disconnect their libido, that is, a representation of themselves in the past that is kept idealized, whose relationship love was lost as an object of love.

Keywords: Nostalgia; Time; Loss of self; Aesthetics; French romance.

1

Professor. Mestre em Poética (Ciência da Literatura – UFRJ) e Comunicação (PPGCOM – UFJF).
Doutorando em Artes (PPGACL – UFJF). Orientadora: Dra. Raquel Quinet. Bolsista Fapemig.
Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br



Uma cultura finissecular

E Em meados do século XIX, a Revolução Industrial, ocorrida na Europa Ocidental, trouxe novas oportunidades para a força de trabalho na França, pois os camponeses trocaram as aldeias e os vilarejos por cidades grandes, tornando-se parte da “pequena-burguesia”, caracterizada por um maior poder aquisitivo e pelo interesse na educação e na cultura.

Desse modo, deve-se atentar para a noção da predominância do espaço na contemporaneidade e a importância histórica dos vários modos de produção, cujos tempos e espaços são vivenciados distintamente, haja vista que as grandes cidades são, igualmente, o contexto no qual se desenrola a luta de classes e a formação de sua consciência, conforme pontua Barbosa; Evaristo (2018). Lefebvre (1999) reconhece e enfatiza o valor do urbano e da nova globalidade do sistema na experiência contemporânea, pois os modos de produção constituem modos distintos da produção do espaço.

À vista disso, com a abolição da monarquia e o estabelecimento da República, na França, no século XIX, a consciência das diferenças de classes sociais aumentou, e nesse novo Estado o dinheiro passou a exercer maior influência do que a posição social herdada. Consequentemente, a burguesia rica passou a ser considerada a nova aristocracia.

Ao se analisar a estrutura textual do romance *Forte como a morte*, do escritor francês Guy de Maupassant, deve-se considerar, dessa forma, que ela é mediatizada por estruturas sociais e/ou econômicas heterônomas, pois a sociedade e as suas transformações históricas são interpretadas, no texto, tendo como base as relações sociológicas. Conforme BARBOSA; EVARISTO, “se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e da liquidação das formas tradicionais da cultura, é, além disso, por outro lado, o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova” (BARBOSA; EVARISTO, 2018, p. 773).

Segundo Lipovetsky; Serroy (2015), os séculos XVIII e XIX são marcados pela “moderna estetização do mundo”, época em que o capitalismo despontava como o principal sistema econômico do Ocidente, cujos artistas estão mais livres para desenvolverem suas concepções artísticas longe do



jugo da Igreja e da nobreza. Os autores falam de uma “arte comercial” que se adapta às demandas do público, uma arte opositiva entre as elites e as massas, do puro e do impuro, do comercial e do artístico.

Por conseguinte, o final do século XIX na França, período em que ocorre a narrativa do romance analisado, é o momento em que eclodiram várias propostas artísticas que marcaram o século XX e se estenderão ao século XXI. Nessa época, de um lado havia os Naturalistas e de outro os Decadentes,

[...] um grupo de poetas de talento e inspiração muito diversos, tendo todos como teorias ou fé comuns apenas a aspiração a uma renovação da forma poética, encontravam-se unidos pelos acasos da publicidade nas colunas de um mesmo jornal hospitaleiro e na vitrina de um mesmo editor. (BAJU, 1989, p. 82)

As revistas *Le Décadent* e *La Décadence* atacavam os Naturalistas, cujas determinações de uma literatura venal e estéril apenas pretendiam agradar ao “burguês sem alma”. A ascensão da burguesia, fazendo triunfar o poder do dinheiro e sua visão do mundo anti-intelectual, é essencial para que se compreenda a experiência dos escritores e dos artistas para com as novas formas de dominação às quais se defrontaram na segunda metade do século XIX. Tais escritores e artistas introduziram suas audácias e transgressões,

[...] não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece [...] como um desafio ao senso comum. (BOURDIEU, 1996, p. 75)

O campo artístico desses artistas agenciava-se, à vista disso, pela oposição ao mundo burguês, cujos valores e pretensões de controlar os instrumentos de legitimação pretendia impor à produção cultural uma definição degradante (BARBOSA, 2013). O Decadentismo, segundo Bouças,



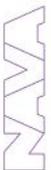
"[...] ao exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas [...] instalou um discurso de inversão do mundo" (BOUÇAS, 1997, p. 82). De acordo com o escritor realista Gustave Flaubert, numa carta a Georges Sand,

Para quê publicar nessa época abominável? Para ganhar dinheiro? Mas é irrisório! Como se o dinheiro fosse a recompensa pelo trabalho, e pudesse sê-lo! Só será assim quando se destruir a especulação; até aí, não. E depois como medir o trabalho, como avaliar o esforço? Resta apenas o valor comercial da obra. (FLAUBERT, 1993, p. 239)

É possível perceber, então, que os caminhos da busca da autonomia da literatura distante das suas formas mais fáceis, como o folhetim, são tão complexos quanto os caminhos da dominação. Nesse mercado de bens culturais, a imprensa era um ator importante. Segundo Bourdieu,

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e, sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense. (BOURDIEU, 1996, p. 70)

Coube à imprensa a tarefa de exercer os efeitos daquilo que Bourdieu (2013) qualificou como "dominação estrutural", porquanto a imprensa do Segundo Império, censurada e sob controle direto dos banqueiros, estava condenada, portanto, a relatar pomposamente os acontecimentos oficiais, ou então a divulgar insípidas teorias lítero-filosóficas. De acordo com a análise de Wacquant (2013), a abordagem bourdiana de classe incorpora sua compreensão relacional da vida social, haja vista que a realidade social consiste de relações materiais e simbólicas que existem sob duas formas principais, quais sejam, os conjuntos de posições objetivas que os atores sociais ocupam, determinando sua percepção e ação; e os esquemas mentais de percepção e apreciação do mundo vivido, articulados em camadas que compõem o *habitus*. Porém, segundo o autor, é mister superar a oposição

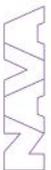


entre o objetivismo e o subjetivismo, adotando-se, para isso, o procedimento do “relacionismo metodológico sistemático” para que se possa

[...] apreender a complicada dialética das estruturas sociais e cognitivas na história, a intrincada dança de disposições e posições da qual a prática deriva. Esse relacionismo distancia Bourdieu das concepções gradacionais que dominaram as pesquisas de estratificação durante os anos 1960 e 1970, quer na linha subjetivista [...], quer no modelo objetivista da escola de pesquisa de “obtenção de status”. (WACQUANT, 2013, p. 88)

Assim sendo, é preciso reconhecer que as classes sociais moldam a sua representação através da injunção de categorias de percepção que contribuem para forjar a realidade social, pois

Os grupos sociais, e notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na objetividade de primeira ordem, aquela registrada pela distribuição das propriedades materiais; e na objetividade de segunda ordem, aquela das classificações e das representações contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes se fazem de sua posição no espaço social [...] é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação (*habitus*) que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à distribuição de propriedades materiais (objetividade 1) e do capital simbólico (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida. (BOURDIEU, 2013, p. 111)



Por conseguinte, nesse jogo de forças, tanto os Decadentes quanto os Naturalistas terão que lutar a favor da independência da arte. Conforme Lukács (2000), isso vai ocorrer porque a arte começou a se tornar independente dos modelos clássicos e, atualmente, o romance já não é mais a cópia de um modelo pré-estabelecido, mas sim uma totalidade criada, visto que se rompeu irremediavelmente a “unidade natural das esferas metafísicas” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Portanto, a arte é tão só uma esfera entre muitas que possui, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo.

O romance, como “epopeia da era burguesa” (LUKÁCS, 2000), está, desse modo, paradoxalmente condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico, além de ser a narrativa de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não se dá de modo evidente, cuja imanência se tornou problemática apesar de possuir uma intenção à totalidade. Como epopeia moderna, o romance dá forma a uma totalidade de vida fechada por meio de si mesma, buscando descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida (BARBOSA; EVARISTO, 2018).

A rigor, o herói da epopeia jamais é um indivíduo, pois seu traço essencial é tratar do destino de uma comunidade, já que a perfeição e a completude do seu sistema de valores articula um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa se tornar uma individualidade isolada (LUKÁCS, 2000). A narrativa individual só pode ocorrer sob o peso da vinculação de um destino com uma totalidade, porquanto o destino universal é o que confere conteúdo aos acontecimentos. De acordo com o autor, a perspectiva do narrador, ao contrário, independentemente das convicções particulares de quem escreve, estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o conhecimento.

Segundo Candido (2006), a arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e a sua concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito dos



artistas, os receptores da arte. Dessa maneira, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira de influência desses três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros manifestam-se mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e no conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção artística, pois o artista orienta-os segundo os padrões da sua época, escolhendo certos temas, usando certas formas, cuja síntese resultante age sobre o meio.

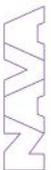
A literatura Naturalista surge nas últimas décadas do século XIX, especificamente na França, e teve manifestações múltiplas e variadas. Porém, o escritor francês Émile Zola é reconhecidamente o nome mais importante desse movimento, cuja obra *O romance experimental*, de 1880, assombrou a crítica da época, chocada com a proposta da poética Naturalista. Nesse livro, o autor questiona se é possível haver a experiência em Literatura, respondendo, ao final, que

O romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta ideia a priori, pela observação e pela experiência.

Eu não saberia conceber nossa literatura naturalista de outra forma. (ZOLA, 1982, p. 75)

De acordo com o autor, o romance passa a ser experimental ao invés de meramente filosófico, em razão de se determinar pelos fenômenos naturais, individuais e sociais, ao contrário das explicações irracionais e sobrenaturais da metafísica.

É preciso ressaltar que, no entanto, Baguley se recusou a construir uma abordagem que legitimasse o “mito realista da representação direta



da vida [e] da representação passiva dessa realidade” (BAGULEY, 1995, p. 6-8), pois, segundo o autor, existem dois subgêneros naturalistas. O primeiro modelo é marcado por um traço trágico na temática e possui uma estrutura canônica de narrativa bem delineada, havendo uma predestinação maior do que a vontade das personagens, contra a qual elas não têm forças para lutar, pois seus destinos são determinados pela hereditariedade do mal e pelos erros herdados de gerações anteriores, travando um luta inútil pela sobrevivência. O segundo modelo é o naturalismo da desilusão, em que o mal da personagem está relacionado à mediocridade da vida humana e às dúvidas existenciais, não havendo luta, mas resignação.

Não obstante sua ligação com as propostas Naturalista e Realista, Maupassant não se prendeu a nenhuma delas, construindo uma narrativa original marcada pela variedade temática, pois o autor procurou registrar a totalidade da existência na criação de um universo fecundo e múltiplo. Porém, é preciso considerar que Maupassant procurava reproduzir a realidade exterior, sem se aprofundar nas características psicológicas de suas personagens, cujo vazio existencial as faz buscarem o prazer, mas encontrando apenas ruínas de um tempo, pois comumente são vítimas infelizes da ganância, do desejo e do orgulho.

A nostalgia como romance

Apesar de curta carreira como escritor, que durou 13 anos, Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893) foi prolífico, escrevendo cerca de 300 contos, três peças, seis romances e centenas de artigos de jornal. Influenciado por Gustave Flaubert, amigo de sua mãe, Laure Le Poittevin, Maupassant se tornou familiarizado com o Naturalismo.

Em 1889, Maupassant publicou o romance *Forte como a morte*, que trata da questão do envelhecimento e da morte, cujas personagens procuram se libertar da angústia que se apodera dos indivíduos no final da vida, especificamente dentro do universo dos valores e rituais de uma sociedade de aparências, tédio e esterilidade.

O título do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) é retirado de um verso do *Cântico dos Cânticos* (8.6-7), onde se lê



Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura, o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, são veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar o amor, nem os rios, afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, seria de todo desprezado. (BÍBLIA, 1993, p. 678)

Nesse romance, Maupassant narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, que pinta os retratos das mais belas mulheres de Paris, e vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. Maupassant inicia o romance descrevendo o ateliê de Bertin, em que

O dia entrava pela claraboia no vasto atelier. Era um grande quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul, por onde passavam, fugitivos, os pássaros em revoada.

Mas, ao entrar na ampla peça severa e encortinada, a claridade alegre do céu se atenuava, tornava-se doce, adormecia sobre os estofos, ia morrer nos reposteiros, mal clareava os cantos sombrios, onde as molduras de ouro se iluminavam como fogos. A paz e o sono pareciam aprisionados ali dentro, a paz das casas de artistas, onde a alma humana trabalha. (MAUPASSANT, 1983, p. 323)

O *incipit*, conforme Pierangeli, é um “prototema arquetípico da literatura [em que] se evidencia a ligação entre a estrutura literária e o ponto de vista do escritor sobre a própria atualidade e sobre a história” (PIERANGELI, 2015, p. 13), cuja relação não é mecânica, mas plena de nuances e de variáveis. Dessa forma, Maupassant já no início do romance nos dá o diapasão em que construirá sua tessitura narrativa, pois podemos ler que o autor irá construir um “quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul”, em que a “claridade alegre do céu” se atenua, mal clareando os “cantos sombrios”, lugar onde a “paz e o sono” parecem aprisionados na casa do artista, “onde a alma humana trabalha”.

Por conseguinte, a partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete a respeito da passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a



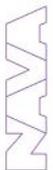
realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelhecem ao longo dos anos, elas começam a se evadir no tempo e a terem sentimentos de nostalgia, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado.

Bertin, praticante da esgrima e da equitação, era célebre por sua força e beleza. A fama do grande pintor se iniciara em 1868 quando expusera o seu quadro *Cleópatra*, seguido pela obra *Jocasta*. Em 1873 recebeu a medalha *hors concours* pelo quadro *Juive d'Alger*, e ao pintar o retrato da Princesa de Salia passou a ser considerado como o mais importante retratista de sua geração, assim,

Desde esse dia, tornou-se o pintor querido das parisienses, o intérprete mais hábil e mais engenhoso de sua graça, de seu porte, de sua natureza. Em poucos meses, todas as mulheres em evidência, em Paris, solicitaram o favor de serem reproduzidas por ele. Bertin se fazia rogar e pagar muito caro. (MAUPASSANT, 1983, p. 330)

Conforme o narrador do romance, Bertin frequentava a alta sociedade parisiense “pela glória e não pelo coração”, divertindo-se por vaidade. O pintor considerava que as pessoas da sociedade tinham gostos volúveis e duvidosos, cuja inteligência era sem valor e suas opiniões se fundamentavam pobremente, não se interessando pelas coisas do espírito. Por meio de Bertin, Maupassant faz a crítica da sociedade parisiense finissecular. Conforme essa personagem,

[...] as pessoas que têm por única ocupação na vida fazer visitas e jantar fora, vêm a se tornar, por uma irresistível fatalidade, seres desembaraçados e gentis, mas banais, que discutem vagamente pensamentos, opiniões e gostos superficiais. [...] neles, nada é profundo, ardente, sincero, que sua cultura intelectual sendo nula e sua erudição um simples verniz, eles vivem, em suma, como manequins, que dão a ilusão e fazem gestos de seres de elite, que na verdade não são. [...] Vivem, dizia ele, ao lado de tudo, sem nada ver e nada penetrar. (MAUPASSANT, 1983, p. 354)



Anne era filha de um rico comerciante já morto e sua mãe era uma mulher muito doente. Dessa forma,

[...] ela se tornara, ainda jovem, uma perfeita dona-de-casa, sabendo receber, sorrir, conversar, distinguir as pessoas e o que se devia dizer a cada uma, sentindo-se à vontade na vida, perspicaz e desembaraçada. [...] Era coquete de uma coqueteria agressiva, mas precavida, que nunca avançava longe demais. (MAUPASSANT, 1983, p. 333)

Anne aceitara o casamento com o Conde de Guilleroy, pois pensava nas vantagens que o matrimônio lhe traria.

Certo dia, Bertin avistou a Condessa de Guilleroy, se encantou com sua graça e elegância e afirmou que faria o seu “retrato de bom grado”. Informada de tal frase, no dia seguinte, Anne de Guilleroy escreveu ao artista dizendo que aceitaria se tornar seu modelo. Durante os dias de trabalho de pintura, Anne e Bertin conversaram bastante, nascendo uma intimidade entre os dois. Enquanto o pintor conseguira descobrir as qualidades de seu modelo, Anne cedeu ao desejo de seduzi-lo.

O quadro de Anne, pintado por Bertin, passou a ocupar um espaço privilegiado na residência dos Guilleroy:

Era uma peça muito grande e muito clara. Sobre as quatro paredes, largos e belos revestimentos de seda azul-pálido, com desenhos antigos, enquadrados em molduras brancas e douradas, tomavam, sob a luz das lâmpadas e do candelabro, uma coloração lunar doce e viva. Na parede principal, o retrato da condessa por Olivier Bertin parecia habitar, animar o aposento. Havia nele, confundido com o próprio ar do salão, seu sorriso de mulher jovem, a graça de seu olhar, o encanto sutil dos seus cabelos louros. (MAUPASSANT, 1983, p. 356)

A admiração era tanta que se tornou costume as pessoas cumprimentarem o modelo ao se postarem diante do quadro.

Ao longo dos anos, os amantes construíram uma consistente relação afetiva, pois



A cadeia era sólida e ela refundia os anéis à medida que se desgastavam. Mas, sempre cuidadosa, trazia suspenso o coração do pintor, como se suspende uma criança que atravessa uma rua cheia de carruagens. E, assim, temia sempre o acontecimento desconhecido, cuja ameaça está sempre sobre nós. (MAUPASSANT, 1983, p. 347)

Enquanto isso, o marido de Anne jamais suspeitou do adultério, achando normal a amizade da esposa com o artista, do qual se tornara amigo.

Com o retorno da filha do casal, a jovem Annette de Guilleroy, a imagem de Anne começa a sofrer abalos, principalmente nos sentimentos de Bertin, haja vista que filha e mãe são muito semelhantes:

[...] a porta do grande salão abriu-se novamente e duas damas, em vestidos de renda branca, loiras, assemelhando-se como duas irmãs de idades muito diferentes, uma um pouco madura demais, a outra um pouco jovem demais, uma um pouco forte demais, a outra um pouco delgada demais, aproximaram-se abraçadas e sorrindo. (MAUPASSANT, 1983, p. 351)

Bertin, ao contemplar as duas mulheres, percebeu que uma era a continuação da outra, surpreendendo-se ao constatar que, diante de si, tinha duas mulheres diferentes, uma que vivera, outra que ainda viveria.

Durante um passeio no campo, o pintor observa a filha da amante com encantamento e estremecimentos de satisfação, embaralhando os tempos, fazendo

[...] do passado distante, de que perdera a sensação precisa, qualquer coisa semelhante a um sonho do presente. Ela baralhava as épocas, as datas, as idades em seu coração, e, reacendendo emoções já frias, confundia o ontem com o amanhã, a recordação com a esperança.

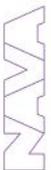
Ele perguntava a si mesmo, folheando sua memória, se a condessa, no auge de seu desabrochar, tivera essa graça flexível de cabrita, essa graça ousada, caprichosa,

irresistível, como a de um animal que corre e salta. Não. Ela fora mais desenvolvida e menos selvagem. Moça da cidade [...] (MAUPASSANT, 1983, p. 412)

À vista disso, inquieto e perturbado, o pintor tem a sensação de estar diante de um ser duplo, antigo e novo. Nisso, lembrou-se que fora o homem escolhido e preferido por essa bela mulher de quem se tornara amante ao longo dos anos. O retorno de Annette despertou em Bertin as recordações de um tempo, cujas reminiscências surgem como se mãos remexessem no arquivo de sua memória; porém, o artista tem dificuldades em descobrir qual o motivo dessas “borbulhas” da memória. Durante conversa com Annette, o enigma começa a ser compreendido, pois

Bertin escutava, tomado de uma perturbação crescente. Espreitava, esperava, no meio das frases dessa menina, quase estranha, ao seu coração, uma palavra, um som, um riso, que parecessem ecos da juventude de sua mãe. Algumas entonações, por vezes, faziam-no fremir de comoção. Certamente, havia entre suas expressões tais diferenças, que ele, às vezes, nem percebia as semelhanças, nem fazia confusão. Mas, essas diferenças só tornavam ainda mais perceptíveis os súbitos assomos da linguagem materna. Até então, tinha constatado a semelhança de seus rostos, com um olhar amigável e curioso. Mas, o mistério dessa voz ressuscitada as confundia de uma tal maneira que, virando a cabeça para não ver a moça, se interrogava se não era a condessa que lhe estava falando, assim, doze anos antes. (MAUPASSANT, 1983, p. 373)

Dessa forma, ao se mover numa memória-Ser, numa memória-mundo, o passado do pintor se revela como um já-aí de uma preexistência em geral suposta por nossas lembranças e utilizada por nossas percepções, pois o presente é o limite extremo da manifestação do passado em que coexistem círculos mais ou menos dilatados/contraídos, cada qual contendo tudo ao mesmo tempo. Assim, deveremos nos mover para tal ou qual círculo, conforme a natureza da lembrança procurada, que se sucederão a partir de antigos presentes delimitados no limite de cada uma, pois somos construídos como



memória, e, a um só tempo, nos constituímos na infância, na adolescência, na velhice e na maturidade como a coexistência de todos os lençóis do passado, segundo postula o escritor francês Marcel Proust, pois, ao arguer

[...] uma ponta do pesado véu do hábito, [...] tais lembranças me voltavam como no primeiro dia, com essa novidade aguda e fresca de uma estação que reaparece, de uma mudança na rotina de nossas horas, que, também no domínio dos prazeres, se saímos de carro num primeiro dia lindo de primavera, ou deixamos nossa casa ao romper do sol, fazem-nos reparar em nossos atos mais insignificantes com uma exaltação lúcida que faz prevalecer esse intenso minuto sobre a totalidade dos dias anteriores. Pouco a pouco, os dias antigos recobrem aqueles que os precederam, e eles mesmos são sepultados sob os que os seguem. Porém cada dia antigo permanece depositado em nós como, numa imensa biblioteca, onde existem livros mais antigos, um exemplar que, sem dúvida, ninguém nunca irá consultar. No entanto, basta que esse dia antigo, atravessando a transparência das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, durante um momento, os nomes recuperem o seu antigo significado, as criaturas o seu rosto antigo, em nós, a nossa alma dessa época, e sintamos, com um sofrimento vago, porém suportável e de pouca duração, os problemas de há muito tornados insolúveis, que tanto nos angustiavam então. Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à superfície, perpetuamente, camadas mais antigas. (PROUST, 2014, p. 163-164)

No entanto, apesar dessas doces lembranças que afloram à superfície, Bertin sente-se cansado e acha a sua própria casa vazia e o atelier deserto, vendo passar a “sombra de uma mulher, cuja presença lhe era doce”. Ao observar mãe e filha trabalharem, o pintor percebe que está envelhecendo, que suas recordações se transformaram em lamentos e “[...] a angústia de sua



casa deserta, imóvel, silenciosa, fria, qualquer que fosse o tempo, qualquer que fosse o fogo da lareira e da estufa, magoava-o, como se pela primeira vez compreendesse bem seu isolamento” (MAUPASSANT, 1983, p. 376).

Por outro lado, Anne sente igualmente os “ataques da idade” e segue uma dieta alimentar que não a faça engordar, contudo,

[...] seu rosto emagrecido ressentia-se desse regime. A pele distendida pregueava-se e adquiria uma tez escurecida, que deixava mais brilhante o viço soberbo da menina. Então ela começou a cuidar de seu rosto como as atrizes. E, ainda que ficasse, em pleno dia, com uma brancura um pouco suspeita, obteve, à luz das lâmpadas, esse brilho fictício e encantador, que dá às mulheres bem-pintadas uma coloração incomparável.

A constatação dessa decadência e o emprego desses artifícios modificaram seus hábitos. Passou a evitar o mais possível as comparações em pleno sol e a provocá-las à luz das lâmpadas, que lhe dava certa vantagem. (MAUPASSANT, 1983, p. 388)

É mister destacar que a nostalgia que atinge Bertin, atinge ao mesmo tempo Anne, e ela percebe que a preocupação obscura com os dias que passam infiltra-se em seu espírito, assim, cede ao instinto do perigo, fecha os olhos, “[...] deixando-se deslizar, a fim de conservar seu sonho, de não ter a vertigem do abismo e o desespero da impotência” (MAUPASSANT, 1983, p. 400).

A origem etimológica da palavra nostalgia provém das palavras gregas *nostos* (retorno) e *algos* (sofrimento), todavia, apesar de suas raízes gregas, a palavra não teve origem na Grécia antiga e é apenas nostalgicamente grega. Na verdade, ela foi urdida pelo suíço Johanes Hofer em sua tese de medicina de 1688, *De nostalgia*, descrevendo-a como uma enfermidade a que os suíços seriam predispostos, a *Heimweh*, uma indisposição por se estar ausente do lar que se transformava em enfermidade mortal. Conforme Lambotte (2007), semelhante ao indivíduo melancólico, o nostálgico não se interessa por nada e seu estado psíquico produz um anseio doloroso de retorno a um passado saudoso, cuja satisfação perdida é usualmente evocada pela fantasia.

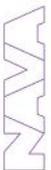


De acordo com Freud (2011), a perda de um objeto muito amado é fator desencadeante de um trabalho de luto que pode instaurar um quadro patológico de melancolia, mantendo o sujeito fixado no objeto perdido, impedindo elaboração da perda, que pode ser uma perda mais abstrata, como a perda de um ideal ou de antigas aptidões cognitivas, pois “o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p. 51). Porém, é preciso ressaltar que essa “perda de si” pode se definir como perdas de natureza narcísica que produzem no indivíduo um conjunto de sintomas que se aproximam do modo de funcionamento melancólico, como o abatimento doloroso revelado pelas personagens do romance de Maupassant.

A “perda de si” de Anne e de Bertin diz respeito, portanto, ao reconhecimento da perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor. Singularmente, a nostalgia combina espaço e tempo como sugestão para lidar com a morte, cujos liames entre o novo e o antigo possibilitam a percepção do tempo no espaço, pois, conforme Ankersmit, “it will be my thesis, then, that nostalgia and the nostalgic remembrance of the past give us the most intense and the most authentic experience of the past” (ANKERSMIT, 1994, p. 198).

Por conseguinte, certa noite, após o jantar e da recepção aos convidados, a condessa se deita em sua cama e sente as angústias que lhe assaltam o espírito, pois compreende, enfim, que a filha lhe tomara o lugar na sociedade, inclusive no coração do amante, pois Bertin percebeu que

A atração que sentia pela moça assemelhava-se um pouco a esses desejos obscuros e inocentes, que fazem parte de todas as vibrações incessantes e insaciáveis dos nervos humanos. Seus olhos de artista e seus olhos de homem eram seduzidos por essa atração de vida, bela e clara, por essa seiva de mocidade, que cintilava nela. E seu coração, cheio de lembranças de sua longa ligação com a condessa, encontrando, na extraordinária semelhança de Annette com a mãe, uma excitação de emoções antigas, das emoções adormecidas do início de seu amor, tinha, talvez, estremeceu um pouco, sob



a sensação de um despertar. Um despertar? Sim? Seria isso? Essa ideia o iluminou. Sentia-se desperto, após muitos anos de sono. (MAUPASSANT, 1983, p. 426)

Bertin conjectura que se estivesse apaixonado pela filha da amante iria rejuvenescer e se tornaria um homem diferente, pois novos desejos lhe seriam despertados. Porém, logo ele percebe que Annette nada faz além de soprar o antigo fogo da sua paixão por Anne, seu verdadeiro amor. Sozinho em sua residência, o pintor se sente angustiado, pois

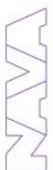
As paredes do apartamento oprimiam-no. Toda a sua vida estava presa lá dentro, sua vida de artista e sua vida de homem. Cada estudo de pintura lembrava-lhe um sucesso, cada móvel falava de uma recordação, parecia curta, vazia e, ao mesmo tempo, cheia. Tinha feito quadros, mais quadros, sempre quadros, e amado uma mulher. Lembrava-se das noites de exaltação, após os encontros, nesse mesmo atelier. Tinha caminhado noites inteiras, cheio de febre. A alegria do amor feliz, a alegria do sucesso mundano, a embriaguez única da glória tinham-lhe feito saborear horas inesquecíveis de íntimo triunfo. (MAUPASSANT, 1983, p. 443)

Bertin percebe então que está amando a filha de sua amante, contudo, o seu sonho delirante sofre um duro revés ao ser informado do noivado de Annette com o jovem Marquês de Farandal.

Ao reler as cartas trocadas com Anne durante os vários anos de relacionamento, Bertin sente a nostalgia de um tempo que se esvaiu, de um mundo que ruiu:

Do fundo dessa gaveta, do fundo de seu passado, todas essas reminiscências subiam como vapores. Não eram mais do que os vapores impalpáveis da realidade exaurida. Ele, entretanto, sofria com isso e chorava sobre essas cartas, como se choram os mortos, porque eles não vivem mais. (MAUPASSANT, 1983, p. 444)

Por outro lado, Anne sente que todas as coisas belas e boas da vida escorrem pelas suas mãos enrugadas, que o seu fim se aproxima, “e seu



coração crispava-se num tal sofrimento, que, com o lençol sobre a boca, ela gemia de desespero” (MAUPASSANT, 1983, p. 451).

O autor francês reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Não obstante, é preciso ressaltar que enquanto Anne se angustia com a perda do seu lugar na sociedade para a filha Annette, a angústia de Bertin diz respeito à sua criação artística que é ultrapassada pelos Impressionistas.

No romance *Forte como a morte*, Maupassant narra a abertura de uma grande exposição de artes no Palácio da Indústria²:

Dir-se-ia que todas as carruagens de Paris faziam, nesse dia, uma peregrinação ao Palácio da Indústria. Desde as nove horas da manhã, chegavam por todas as ruas, pelas avenidas e pelas pontes, para essa feira de belas-artes, onde todo Paris artístico convidava todo Paris mundano, a fim de assistir ao *vernissage* simbólico de três mil e quatrocentos quadros. [...] Os pintores, em exibição da manhã à noite, faziam-se reconhecer por sua atividade, pela sonoridade de sua voz, pela autoridade de seus gestos. [...] Viam-se [...] de tudo o que se fez, de tudo o que se faz, de tudo o que fazem e de tudo o que farão os pintores até o último dia do mundo. (MAUPASSANT, 1983, p. 382-383)

Bertin é um dos artistas a expor nessa exposição, mesmo assim, não se sente seguro com a sua obra *Banhistas*, apesar das felicitações dos célebres confrades, e um mal-estar lhe oprime o peito. Durante as discussões artísticas, o pintor se desinteressa das argumentações e

[...] entrou em discussão para se apaixonar, mas as coisas a que respondia, por hábito, não o interessavam mais do que as que ouvia, e tinha vontade de ir-se embora, de não mais escutar, de não mais compreender, pois sabia, com antecedência, tudo o que se diria sobre essas antigas questões de arte, de que conhecia todas as faces. (MAUPASSANT, 1983, p. 387)

Por fim, certa manhã, ao ler o jornal *Fígaro*, Bertin percebe que o seu mundo ruiu inteiramente, pois acabara de ler o artigo “Pintura moderna”, “[...]”

2

O *Palais de l'Industrie et des Beaux-arts* foi um palácio de exposições, obra do arquitecto Victor Viel e do engenheiro Alexis Barrault, construído para a Exposição Universal de 1855 nos Champs-Élysées, em Paris. A exposição de belas-artes deu-se, na realidade, num palácio adjacente da Avenue Montaigne.



um elogio ditirâmico a quatro ou cinco pintores novos que, dotados de reais qualidades de coloristas, buscando efeitos pelo exagero, tinham a pretensão de serem revolucionários e renovadores de gênio" (MAUPASSANT, 1983, p. 461). O pintor se enerva com o louvor à nova proposta estética e percebe que o seu nome aparece no final do artigo, numa frase curta e incisiva, "a arte fora de moda de Olivier Bertin" (MAUPASSANT, 1983, p. 461).

Contudo, o que o pintor não percebe é que a polêmica entre os pintores do Salão e os impressionistas, retratada por Maupassant, diz respeito mais às "[...] rivalidades locais e com política das artes do que com questões fundamentalmente estéticas" (GAGE, 2012 p. 85).

Após isso, Bertin se desilude com a existência e chega ao limite do sofrimento, e nem Anne consegue mais consolá-lo. Logo a seguir, no final do romance, Bertin sofre um sério acidente e durante os estertores da morte Anne o visita pela derradeira vez. De mãos dadas, os amantes se entreolham e Anne percebe que

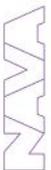
Cada uma dessas pressões dizia-lhe alguma coisa, evocava uma parcela de seu passado extinto, removía em sua memória as lembranças estagnadas de sua ternura. Cada uma delas era uma pergunta secreta, cada uma delas era uma resposta misteriosa, tristes perguntas e tristes respostas, recordações de um velho amor.

Seus espíritos, nesse encontro de agonia, que seria talvez o último, remontava, através dos anos, toda a história de sua paixão. E não se ouvia, no quarto, senão o crepitar do fogo. (MAUPASSANT, 1983, p. 473)

Resta-nos, então, a dúvida se o pintor sofrera um acidente ou se cometera suicídio, jogando-se na frente de um ônibus, cujas rodas lhe passaram sobre o corpo.

O sofrimento da nostalgia que atinge os amantes do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) pode ser interpretado como o sintoma de uma época, uma emoção histórica, pois, segundo Boym

A nostalgia como emoção histórica apareceu durante o romantismo e é contemporânea ao nascimento da cultura de massa. Na metade do século XIX, a nostalgia



institucionalizou-se em museus nacionais e provinciais, instituições patrimoniais e monumentos urbanos. O passado não era mais desconhecido ou desconhecível. O passado tornou-se "patrimônio". O ritmo acelerado da industrialização e modernização aumentou a intensidade do desejo popular por ritmos mais lentos do passado, por coesão social e tradição. (BOYM, 2017, p. 159)

A nostalgia, portanto, não é anti-moderna e não se opõe à modernidade, mas é sua contemporânea e advém de uma "nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível" (BOYM, 2017, p. 154).

Dessa forma, tanto Anne quanto Olivier anseiam por um tempo diferente e se rebelam contra a noção de tempo de sua sociedade, recusando-se a se renderem à irreversibilidade do tempo que atormenta os indivíduos que se sentem sufocados dentro dos limites convencionais de tempo e de espaço.

Referências

ANKERSMIT, Frank. *History and tropology: the rise and fall of metaphor*. California: University of California Press, 1994.

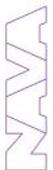
BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BAJU, Anatole. A verdade sobre a escola decadente. In: MORETTO, Fúlvia. (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Lucilações tristes de uma estranheza postiça: a decadência quase esquecida de Dujardin. In: *Darandina*, Juiz de Fora, v. 06, n. 2, dez. 2013, p. 1-13.

BARBOSA, Ramsés Albertoni; EVARISTO, Maria Luiza Igino. Narrativas da ausência e do poder: o artifício de representação no romance de tese saramaguiano. In: *Gragoatá*, Niterói, v. 23, n. 47, set.-dez. 2018, p. 752-779.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.



BOUÇAS, Edmundo. Five o'clock: teatro decadentista e parcerias da *Belle Époque*. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, 1997, p. 79-92.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. In: *Novos estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 96, jul. 2013, p. 105-115.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 23, abr. 2017, p. 153-165.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *La melancolie: études cliniques*. Paris: Ed. Economica, 2007.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

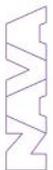
LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Forte como a morte*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino e a energia “no momento do início”. In: *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. esp. 1, 2015, p. 10-23.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: a fugitiva*. Volume VI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.



ZOLA, Émile. *O romance experimental*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WACQUANT, Loïc. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. In: *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 96, jul. 2013, p. 87-10.